ИСКУССТВО КИНО

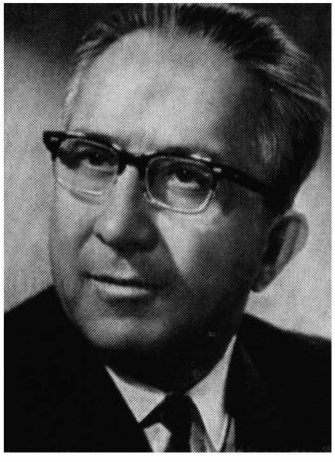
2
1971

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

ЕРМОЛИНСКОГО Сергея Александровича, кинодраматурга высокой профессиональной культуры, с чьим именем связаны такие достижения отечественного кинематографа, как фильмы «Каторга», «Земля жаждет», «Любовь и ненависть», «Поднятая целина» (1 39) «Дело Артамоновых», «Друг мой, Колька!», «Неуловимые мстители» и другие

с 60-летием



ХОДЖАЕВА Алима, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, видного деятеля узбекского театра и кино, чье актерское мастерство способствовало успеху многих фильмов, среди которых «Дохунда», «По путевке Ленина», «Хамза»

с 50-летием

ЕЖОВА Валентина Ивановича, кинодраматурга, лауреата Ленинской премии, принимавшего участие в создании фильмов «Баллада о солдате», «Человек с планеты Земля», «Течет Волга», «Крылья», «Дворянское гнездо», «Белое солнце пустыни»

ИСКУССТВО КИНО

1971 2

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 4-й странице обложки кадр из фильма «И был вечер, и было утро...» (режиссер-постановщик А. Салтыков, «Мосфильм»).

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ГОТОВЯСЬ К XXIV СЪЕЗДУ КПСС

1
Ю. Озеров Восславить подвиг народа
5
Главное — современность
8
Т. Золоев Шахтерам посвящается
13
Вл. Ишимов Репортаж из одного района

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН

19
Вл. Баскаков Черты кинопроцесса
29
Е. Сурков Размышления у истоков
45
А. Салынский Современность—душа драматургии

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

53
В. Костенко «...Как труд фактически всей жизни»
61
Игорь Золотусский Хлеб ранних лет
66
Ю. Трифонов Планетарное увлечение. Попытка исследования
74
М. Блейман Загадки фильма
83
Л. Золотаревский Сегодня — 25 лет назад

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

87
Иосиф Хейфиц Право на патетику

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

104
Дзига Вертов — поэт Революции
Е. Загданский, Л. Махнач, Н. Мельников, М. Ромм, К. Славин, Е. Учитель, Г. Франк Кто он для нас?
112
В. Листов На пути к «Киноправде»
128
Н. Васильева Дмитрий Шостакович — кинематографист
140
В. Шкловский Книга про Эйзенштейна

ЗА РУБЕЖОМ

153
Д. Шаццилло Направление поисков
163
Д. Шестаков Личина — лицо—личность?
187
Отовсюду

191
Фильмография

ИСКУССТВО КИНО

Iskusstvo Kino Cinema Art

BEFORE THE XXIV PARTY CONGRESS

Yury Ozerov — To Glorify the Feat of the People (page 1).
Thoughts of the film director about the films on the war theme.

Teimuraz Zoloev — Dedicated to the Miners (page 8).
Director speaks about the shooting of the documentary «The Miner's Character» (Kievnauchfilm).

Vladimir Ishimov — Reporting from a Certain Region (page 13).
Our correspondent reporting about the film problems in the rural areas (finishing).

SPIRITUAL WORLD OF OUR CONTEMPORARY AND THE SCREEN

Vladimir Baskakov — Traits of the Cinematographic Process (page 19).
Article about the films of the last year.

Evgeny Surkov — Meditations by the Springs (page 29).
Problem article about S. Gerasimov's film «By the Lake» (finishing).

Afanasy Salynsky — The Present Is the Dramatist's Soul (page 45).
Extract from the report at the plenum of the Writers' Union board.

NEW FILMS

Vladimir Kostenko — «...As the Work of Practically the Whole Life» (page 53).
Review of the film «The Golden Gates» (Mosfilm).

Igor Zolotussky — The Bread of the Early Years (page 61).
Review of the film «Bread into equal parts» (Azerbaijanfilm).

Yury Trifonov — Planetary Passion. An Attempt of Analysis (page 66).
Review of the film «Sport...Sport... Sport» (Mosfilm).

Mikhail Bleiman — Puzzles of the Film (page 74).
Review of the film «The Slave» (Turkmenfilm).

Leonid Zolotarevsky — Today — 25 Years Ago (page 83).
Review of the film «Rendezvous with Hungary» (Central Documentary Film Studios).

CONVERSATIONS AT THE WORKING TABLE

Iosif Heifiz — A Right for Pathetics (page 87).
Conversation with the director about the work at the film «Salute, Maria!»

TRADITIONS THAT GO INTO TOMORROW

Dziga Vertov the Poet of Revolution

Evgeny Zagdansky, Leonid Makhnach, Nikolai Melnikov, Mikhail Romm, Konstantin Slavin, Gerz Frank, Efim Uchitel Viktor Listov — Who Is He for Us (page 104).

The Way to «Kinopravda» (page 112).
Materials devoted to the 75—th anniversary of Dziga Vertov's birth

Neya Vasilyeva — Dmitry Shostakovich—cinéast (page 128).
Article about the composer's work at the musical score of G. Kozintsev's «King Lear»

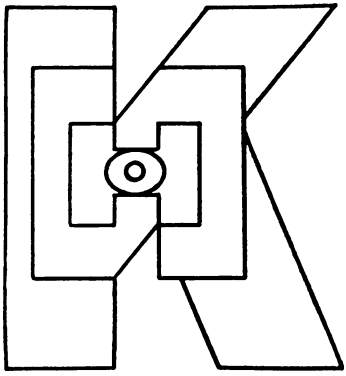
Viktor Shklovsky — A Book About Eisenstein (page 140).
Chapters from the book.

ABROAD

Dmitry Shatsillo — The Direction of Search (page 153).
Article about young Bulgarian cinema.

Dmitry Shestakov — «Persona» — Person — Personality? (page 163).
Article about the ruling tendencies in British cinema.
From Everywhére (page 187).
Filmography (page 191).

Адрес редакции: Москва А-319 ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72 А04553. Подписано к печати 15/I 1971 г. Формат бумаги 70×90¼₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 41 800 экз. Заказ 716. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.



Восславить подвиг народа

Ю. Озеров

Стало традицией в канун каждого партийного съезда пристальнее вглядываться в пройденный путь, анализировать накопленный опыт, размышлять о сделанном, о не решенных нашим искусством задачах.

Я не беру на себя смелость говорить о кинопроцессе в целом, коснусь лишь той темы, которая мне особенно близка, которой посвящена моя последняя работа — фильм «Освобождение». Это героическая, военно-патриотическая тема.

Нашим кинематографом в этой области сделано немало. Вспомним всем известные картины о войне «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Отец солдата». Фильмы эти стали вершинами не только отечественного, но и мирового кинематографа. При всей разности сюжетов, стилистических решений, жанровых особенностей их объединяет глубина раскрытия человеческих судеб, характеров, взволнованность повествования. Создатели этих произведений сумели раскрыть истоки великого мужества советских людей, показать безграничную преданность советского человека коммунистическим идеалам, его моральное превосходство над врагом. Воспитательное и художественное значение этих картин трудно переоценить. Они навсегда вошли в золотой фонд кинематографа.

И до сих пор тема войны остается в орбите внимания нашего киноискусства. К ней вновь и вновь обращаются кинематографисты разных республик. Это понятно. Ведь после окончания войны прошло уже более четверти века. Новое поколение, не познавшее ее тягот, не пережившее скорби невосполнимых утрат, может судить о том суровом времени лишь опосредованно — через воспоминания ее участников, через произведения литературы и искусства. Наш долг, долг тех, кто видел и прошел эту войну, рассказать о ней всю правду, рассказать, какой ценой досталась народу его победа, воспеть великий бессмертный подвиг, совершенный советским солдатом.

За последние годы на Западе появилось немало фильмов-колоссов, прославляющих действия союзников во второй мировой войне. Такие масштабные кинопанорамы, как «Битва в Арденнах», «Самый длинный день», «Патон» и другие, созданы на весьма впечатляющем профессиональном уровне. Создатели этих лент, вырывая из контекста истории отдельные факты и события и неоправданно возвеличивая их далеко не первостепенное значение в ходе войны, стараются доказать, что

победа над фашистской Германией ковалась не советскими войсками, а на побережье Нормандии, в Арденнах, на берегах Рейна. Западный зритель, особенно молодежь, не знающая подлинной правды, невольно верит этой дезинформации о войне. Таким образом, безобидная на первый взгляд киноретроспектива превращается в идеологическое оружие.

На наши экраны выходило немало фильмов, акцентирующих внимание зрителя на трудностях и тяготах первых военных лет. Порой в этих фильмах неправомерно сужались рамки изображения военной действительности и очень часто оставались за кадром истинная героика, тот всенародный патриотический подъем, тот боевой дух, без которых невозможна была бы наша победа.

Конечно, сегодняшнему зрителю необходимо знать, сколько трагических испытаний пришлось пережить людям в те страшные годы. Но нельзя этим ограничивать рассказ о войне, не показывая подлинное историческое значение военных событий, их истинный масштаб, величественный характер народа-героя, народа-победителя.

В то время как мы увлекались психологическим микроисследованием, западные коллеги своими произведениями «исправляли» историю войны. Хорошо известно, что искусство, как и все в жизни, не терпит вакуума. И если мы отказываемся изображать грандиозные переломные моменты минувшей войны, то мы тем самым невольно отдаем поле боя нашему идеологическому противнику. Мы должны, мы обязаны ради справедливости, ради памяти о тех, кто не вернулся с полей сражений, сказать наше слово о войне, воспеть легендарный подвиг народа, спасшего мир от фашистской чумы.

Думается, после всего этого не надо объяснять, почему мы взялись за фильм «Освобождение» — очень ответственную и очень сложную, трудоемкую работу. Наш фильм является одной из первых за последние годы попыток создания советского художественного военно-исторического фильма. Сняты четыре картины киноэпопеи: «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара» в двух частях. В мае выходят последние две части «Освобождения» под названием «Битва за Берлин».

Почему мы начали с рассказа о битве на Курской дуге? Потому, что именно после этого генерального сражения начался завершающий победный этап великой войны, началось освобождение Европы. Дорога от курских и орловских полей привела наши войска в Берлин. Нам хотелось с документальной точностью показать, как это было. Воссоздать на экране те поистине исторические дни и даже часы.

Можно назвать десятки лент, где основными действующими персонажами были рядовые солдаты и сержанты. Естественно, такой выбор материала резко ограничивал масштаб повествования, дробил его на мелкие звенья, не позволял увидеть целостную картину. Мы же стремились показать войну не только такой, какой она представляется бойцу, подымающемуся в атаку, или танкисту, глядящему в смотровую щель своей машины, но и передать весь ход огромного сражения, рождение и воплощение замыслов наших полководцев, влияние великой победы не только на судьбу нашей страны, но и на судьбы народов всего европейского континента, народов всей планеты. Таким образом, место действия — Европа, время действия — последние годы второй мировой войны.

Мы стремились показать в фильме, как общие усилия маршалов, разрабатывающих замыслы операций и направляющих многотысячные массы войск,

командиров полков, отдающих распоряжения со своих наблюдательных пунктов, солдат, идущих в наступление, обусловили историческую закономерность нашей победы, победы социалистического строя над немецким фашизмом.

Жанр нашего фильма — историческая хроника — определяет и его стилистику. Появление на экране титров с датами событий, часов и минут начала сражений, с именами их участников, введение в художественную ткань произведения элементов документальности — «несделанность» мизансцен, «репортажность» съемок, хроникальность в показе исторических персонажей — все это рассматривалось нами не как самоцель, а как средства, необходимые для достоверной передачи атмосферы эпохи, для того, чтобы вызвать эффект реальности происходящего на экране.

В нашем фильме наряду с подлинными историческими лицами действуют вымышленные герои. Мы старались, чтобы такое соединение было органичным, чтобы и те и другие персонажи получили правдивое воплощение, чтобы зритель отнесся к ним с равным доверием.

Размах событий картины не позволял достаточно полно и глубоко раскрыть характеры и образы всех героев. Приступая к созданию фильма, мы заранее знали, что не сможем дать глубокие психологические портреты всех персонажей шестисерийной эпопеи, иначе нарушится целостность произведения. Если драма исследует от начала до конца одну человеческую судьбу, то жанр исторической хроники строится на других принципах. В центре такого произведения — события, поэтому большинство наших героев наделены одной-двумя характерными чертами, выражены в каком-нибудь запоминающемся поступке.

Показывая события на самых различных, наиболее ответственных участках фронта, мы стремились раскрыть взаимосвязь действий разных героев — от главнокомандующего до простого пехотинца. Это явилось выражением высшей идеи фильма — единство усилий всего советского народа в борьбе с фашизмом.

Хотя наша лента посвящена прошлому, пафос ее обращен в день сегодняшний. Время, отделяющее нас от событий Великой Отечественной войны, помогло глубже проникнуть в их смысл. Рассказывая о войне, мы говорим о мире, доставшемся столь дорогой ценой. Это очень важно и нужно сегодня. Я не раз убеждался в этом на многочисленных просмотрах фильма «Освобождение», которые проходили и в нашей стране и за рубежом.

Мы были на премьере фильма во многих городах мира: в Париже, Токио, Варшаве, Праге, Берлине. И для меня было важно почувствовать, как принимает зритель нашу работу. Я видел, что люди проявляли интерес не только к самим событиям картины (многие до нашего фильма вообще ничего не знали о боях на Курской дуге), но, что очень хочется подчеркнуть, понимали величие подвига, совершенного советским народом.

После просмотров фильма устраивались пресс-конференции, было очень много встреч со зрителями. И характерно, что зрители, пресса отмечали антивоенный характер фильма, люди говорили нам, что такое не должно повториться.

Пусть не покажется это нескромным, но я хочу привести некоторые цифры. В нашей стране фильм «Освобождение» просмотрели более 60 миллионов зрителей. В ГДР — 3 миллиона из 17 миллионов населения (это очень высокий показатель). В Чехословакии только три широкоформатных копии видели

3 миллиона человек. В Японии лента шла в 53 кинотеатрах страны. С большим успехом фильм демонстрировался в Польше, Румынии, Венгрии, на Кубе, в Бельгии и во многих других странах. В феврале намечена демонстрация ленты в ФРГ. Фильм приобрели для показа 84 страны. Все это я говорю для того, чтобы еще раз подчеркнуть, насколько необходимы произведения такого рода сегодня.

Каждый день газеты приносят тревожные сообщения: то в одном, то в другом месте земного шара возникает напряженность, которая может перейти в военный конфликт, а локальный военный конфликт может разгореться в военный пожар. Борьба за мир требует подчас не меньше мужества, чем мужество солдата на поле боя. Поэтому художник должен предостерегать, напоминать, какой ценой достался сегодняшний мир.

Сейчас в творческом объединении «Время» киностудии «Мосфильм» вместе с последними частями «Освобождения» снимаются или находятся в режиссерской разработке, на стадии сценария самые различные произведения — например, «Север, Юг, Восток, Запад» Вадима Кожевникова и Ефима Дзигана, «Скворец и лира» Григория Александрова, «Комитет девятнадцати» Сергея Михалкова, Александра Шлепянова, Саввы Кулиша, «Ядерный век» Даниила Гранина и Игоря Таланкина и многие другие. Эти произведения расскажут о службе советских пограничников, о работе наших разведчиков, об искусстве дипломатов, о научных подвигах ученых-атомщиков. Казалось бы, разные сюжеты, герои. Но их объединяет общее — тема подвига в годы войны и в годы мира. Героическая тема продолжается. Она всегда будет в центре творчества советских художников-кинематографистов, стоящих на партийных позициях.

Главное—современность

Достойно встретить XXIV съезд КПСС, сосредоточить главное внимание на темах современности, их подлинно художественном воплощении—под знаком этих высоких критериев и требований прошел IX пленум правления Союза кинематографистов СССР. С докладом «О подготовке к XXIV съезду КПСС и задачах советских кинематографистов в разработке современной темы» выступил секретарь правления Союза С. Герасимов. Остановившись на серьезных творческих удачах, которые достигнуты кинематографистами за последние годы, отмеченные подготовкой к 50-летию Великого Октября и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, оратор подчеркнул, что работникам кино еще немало предстоит сделать для того, чтобы экран стал подлинным выразителем дум, дел, устремлений советского народа, чтобы современная действительность получила в произведениях киноискусства яркое и глубокое отображение*.

Необходимые условия успешного творчества советского художника — ясная партийная позиция, острое чувство времени, точное понимание задач сегодняшнего дня и перспектив развития нашего общества. Эта мысль была главной в выступлениях режиссеров, драматургов, актеров, критиков, останавливавшихся на конкретном анализе фильмов и касавшихся общих тенденций современного кинопроцесса. Если просмотреть список картин, выпущенных на экран за последние три-четыре года, и если добавить к ним созданные совсем недавно «Освобождение», «Салют, Мария!», «Король Лир», «Бег», то, как верно заметил критик Г. Капралов, можно составить весьма внушительную «делегацию» кинопроизведений, способную достойно представлять советский кинематограф на самом ответственном киносмотре. В лучших наших фильмах высокая идейная направленность, гуманистический пафос выступают в убедительном единстве с высоким профессиональным мастерством, яркой формой художественного воплощения. Именно тогда одерживают художники победу, когда их произведения отвечают духовным потребностям народа, когда актуальные проблемы времени раскрываются через крупные человеческие характеры.

— Современная тема все большее место занимает в планах киностудий,— отметила главный редактор «Ленфильма» И. Головань.— Герои новых лент гораздо успешнее, чем это было несколько лет назад, поспешают за жизнью. Сейчас главная и, может быть, самая трудная наша забота — об истинной глубине экранных размышлений о жизни, о человеке, о том, чтобы сложные и многообразные процессы действительности передать через яркую, интересную личность.

Говоря о проблемах, характерных для современного состояния общества, драматург Г. Фрадкин остановился на значении научно-технической революции, прямой связи ее с дальнейшим развитием нашего кинематографа — научно-популярного, документального, игрового. Темы, рожденные новым этапом научно-технического прогресса, сказал он, непременно должны стать предметом глубокого художественного исследования.

Выступавшие в прениях говорили о том, сколь велика воспитательная роль произведений, утверждающих веру в человека, будь то картины, правдиво воспроизводящие нашу славную революционную историю или героический сегодняшний день, подчеркивали, какую важную миссию осуществляют советские фильмы за рубежом. Это еще больше повышает ответственность советских художников перед народом, заставляет требовательнее относиться к своему творчеству.

Режиссер И. Добролюбов («Беларусьфильм»), драматург А. Каплер и другие убедительно говорили о том, что советский зритель ждет сегодня от кинематографа еще более активного вмешательства в жизнь, киноискусство должно чаще заглядывать вперед, не отставать от бурных процессов действительности. К сожалению, не так много у нас художников, последовательно и упорно работающих в области современной темы.

* Доклад С. Герасимова будет опубликован в следующем номере.

Одну из причин такого положения А. Каплер видит в недостаточно продуманном планировании репертуара киностудий. Известно, что Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР в последние годы уделяет серьезное внимание тому, чтобы направить усилия художников на разработку наиболее важных, наиболее актуальных тем. Но мало этого. Ведь основной процесс формирования репертуара происходит на студиях. А вот здесь слишком часто полагаются только на заявки режиссеров, не всегда умеют оценить их с точки зрения общих интересов кинематографа, интересов государственных.

— Мы много толкуем о мелкотемье, о том, что серьезные, крупные проблемы часто оказываются вне поля зрения кинематографистов,— сказал актер и режиссер А. Баталов.— А ведь если обратиться к перспективным планам Комитета, то там эти темы на виду, они — как высокие мачты. Но вот картина «отходит от берега», и оказывается, что плавает она мелко. В результате фильм не выполняет святую обязанность искусства — открывать новое в жизни.

А. Баталов выразил тревогу по поводу того, что многие молодые режиссеры и актеры не обладают необходимым жизненным и профессиональным багажом, отстают и от нового в искусстве, и от поступательного движения общества.

Мысль о недопустимом небрежении к своей профессии продолжил актер В. Санаев.

— В искусстве необходима строгая взыскательность,— заявил он.— Возьмите опыт работы Б. Щукина и М. Штрауха, режиссеров В. Пудовкина, С. Герасимова, С. Юткевича, Л. Арнштама — это школа мастерства, пример высокого творчества.

Взыскательность. Именно с этих позиций оценивали участники пленума итоги проделанной работы. В речах многих прозвучала обеспокоенность тем, что очень часто наши фильмы безлики, невыразительны, что в некоторых картинах («Опасные гастроли», «Чудный характер») очевидны следы дурного вкуса, мещанской идеологии.

Важным проблемам национального кинематографа посвятили свои выступления режиссер Л. Гоголеридзе («Грузия-фильм») и секретарь Союза кинематографистов Узбекистана С. Мухамедов.

Глубоко знаменательно, сказал в своей речи председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов, что в преддверии XXIV съезда КПСС мы обсуждаем важнейший для судеб нашего искусства вопрос о разработке современной темы. Сегодня в производственно-тематических планах киностудий преобладают фильмы о современности. Уже сейчас идет работа более чем над пятьюдесятью картинами, предназначенными к выпуску в 1971 году, и над девятнадцатью фильмами 1972 года. Некоторые из них снимаются по сценариям, полученным по государственным заказам и в результате конкурсов на лучшее кинопроизведение, которые были организованы в связи со 100-летием со дня рождения В. И. Ленина и 50-летием Пионерской организации имени В. И. Ленина. Среди авторов новых фильмов — крупнейшие наши режиссеры, известные писатели и драматурги.

Критикуя псевдосовременные фильмы, где реальные конфликты подменяются штампованными ситуациями, где в новых заводских цехах разыгрываются набившие оскомину сюжеты, А. Романов отметил, что новизна того или иного произведения определяется не признаками преходящей моды, а глубиной жизненного содержания, способностью авторов передать зрителям свое, новое ви́дение мира. Тем, кто создает современный фильм, должно быть присуще чувство красоты, порождаемое социалистической действительностью. Умение видеть прекрасное в жизни и отражать его в своем творчестве — величайшее достоинство советского художника.

В прениях также приняли участие секретарь Союза кинематографистов Латвии М. Звирбулис, режиссеры С. Колосов, В. Коновалов, Г. Чухрай, драматурги А. Левада и М. Папава.

Пленум решил созвать очередной, II съезд Союза кинематографистов СССР в апреле 1971 года.

Из Постановления Совета Министров РСФСР о присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1970 года

Иванов И. П.

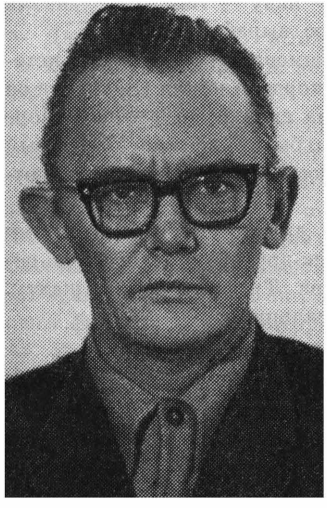
Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложение Комиссии по Государственным премиям РСФСР при Совете Министров РСФСР, постановляет присудить Государственные премии РСФСР 1970 года:

В ОБЛАСТИ КИНОИСКУССТВА — ПРЕМИИ ИМЕНИ БРАТЬЕВ ВАСИЛЬЕВЫХ

ИВАНОВУ (Иванову-Вано) Ивану Петровичу, режиссеру, — за создание мультипликационных фильмов «В некотором царстве», «Левша», «Времена года».

ГАЙДАЮ Леониду Иовичу, режиссеру, **НИКУЛИНУ** Юрию Владимировичу, актеру,— за участие в создании ряда советских кинокомедий последних лет.

ЧУРСИНОЙ Людмиле Алексеевне, актрисе, — за исполнение ролей в художественных фильмах «Вирипея», «Журавушка», «Угрюм-река».



Гайдай Л. И.

Никулин Ю. В.

Чурсина Л. А.

Шахтерам посвящается

Т. Золоев, режиссер («Киевнаучфильм»)

Когда я впервые приехал в Донбасс, меня поразили терриконы. Они возвышались всюду и выглядели величественно, как памятники человеческому труду.

Сегодня терриконы отживают свой век, уходят в прошлое.

Говорят, что терриконы портят вид города. А мне кажется, что есть в них своеобразная прелесть. Они создают неповторимый силуэт шахтерского поселка. Родившись вместе с городами Донбасса, они стали неотъемлемой частью пейзажа, так же естественны, как пение птиц, как зелень деревьев, как смех детей.

К пятидесятилетию Советской власти я снял по заказу Министерства угольной промышленности СССР фильм «Шахтерские были».

Тогда и состоялось мое первое знакомство с огромной угольной державой, которая простерлась от Прибалтики до Сахалина, от Грузии до Заполярья. Мы снимали и в Воркуте, когда там была полярная ночь; и в обдуваемых знойными ветрами угольных карьерах Казахстана. Снимали погрузку сахалинского угля на японские корабли. Мы прошли и проехали сотни километров подземных выработок. Это были разные бассейны, разные шахты. Но где бы мы ни были, всюду нас больше всего поражали совершенно особенные люди. Шахтеры... О них, этих людях трудной и мужественной профессии — о шахтерах, мы и решили снять свой новый фильм «Шахтерский характер».

Наверное, нет в нашей стране человека, который не помнил бы или не знал из истории имен Алексея Стаханова и Никиты Изотова. Они так же дороги каждому из нас, как имена Папанина, Чкалова, как прославленные имена героев Отечественной войны.

В Донбассе, в Горловке, живет заслуженный шахтер, один из зачинателей стахановского и изотовского движений, комсорг бригады Изотова Александр Трофимович Степаненко.

Мы были у него в гостях с шахтерами из бригады Анатолия Пшеничного с шахты Октябрьская.

— Каким был Изотов? — переспросил Степаненко и ответил: — Очень сильным, умным и очень добрым человеком. У него был особый дар воспитателя, учителя. «Смотри, Саша, не силой надо брать уголь, а умением. Надо найти ту самую естественную дорожку, по которой нужно рубить его, чтобы он рушился сам». И это говорил человек, который обушком, дедовским орудием, вырабатывал по две-три нормы за смену. Уголь был очень нужен новостройкам пятилетки. В шахты приходили новые люди — молодые, необученные ребята. Нужно было не просто научить их работать, нужно, чтоб они полюбили свою профессию, стали настоящими шахтерами. «Не тот Изотов,— говорил он,— кто хорошо работает, а тот Изотов, кто хорошо работает сам и других учит». Он набрал бригаду молодых ребят. Старики смеялись: «Для танцев они хороши, а работать как будут?» Через два месяца бригада Изотова стала добывать намного больше, чем опытные шахтеры. А скептики не унимались: «Что ж, в этой лаве можно, она легкая». Тогда бригада перешла в более трудную лаву — там тоже давали такую же высокую выработку.

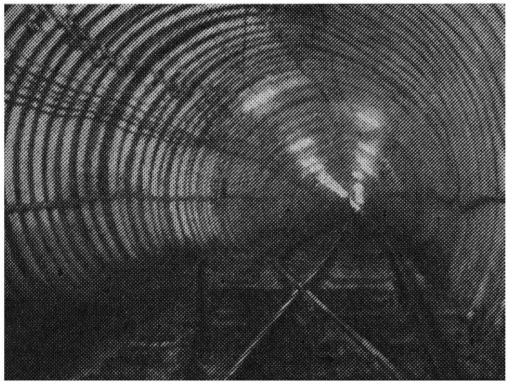
Александр Трофимович рассказал нам историю и о себе. О рекорде Алексея Стаханова он узнал, находясь на службе во флоте. Вскоре за отличные стрельбы его наградили ценным подарком и предоставили внеочередной отпуск.

Приехал он с дружками-краснофлотцами в Горловку, денек-другой отдохнул — и потянуло Александра Трофимовича в шахту. Пришел он к начальнику:

— Дай смену — поработать охота!

Дали ночную смену... Сменка была немалая, желание работать — огромное. Словом, «вкалывал» он до того, что уж и не помнит, как поднялся наверх. А наверху — музыка, цветы, поздравления...

— У меня глаза слипаются. Ничего понять



«Шахтерский характер»
(из материалов к фильму)

не могу. Пошел домой отсыпаться. А проснулся — говорят, что я новый рекорд поставил: 552 тонны угля за смену нарубал. Прогремел на всю страну...

Александра Трофимовича аж в жар бросило! Он полагал, что ему, военнослужащему-отпускнику, работать в шахте вроде бы не полагается. Он к своим дружкам: давай, мол, побыстрее в часть, пока командование не дозналось. Сели они в поезд, поехали назад, в Севастополь. И всю дорогу мучались: влетит ведь от начальства!

Перед самым Севастополем сказал дружкам:

— Давайте, хлопцы, выйдем и отсидимся в кустах до вечера. А ночью потопаем в часть.

— А в части — переполох! Телеграмма пришла за подписью товарища Ворошилова. Поздравительная. Меня хвалят и в пример ставят... Встречают поезд с оркестром, с цветами. А нас нет, мы в кустах сидим...

Смеется Степаненко. Смеются и его гости. А мы вглядываемся в их лица. Ведь это герои нашего фильма. У них натруженные рабочие руки. И глаза, подведенные въевшейся угольной пылью. Шахтера, работающего в забое, всегда можно узнать по глазам и рукам. Сейчас за беседою у них свободные позы людей, отдыхающих после смены. Их движения неторопливы, слушают они внимательно. Видно, что им нравится и дом и хозяин. Чувствуют они себя здесь хорошо. Как дома. Разговор продолжается неторопливый, без лишних слов.

Анатолий Михайлович Пшеничный — бригадир комплексной бригады. Потом, когда мы проследим за ним на протяжении всей картины, станет понятно, почему с таким огромным уважением относятся ребята к своему бригадиру, почему рабочие на много лет старше уважительно называют его Анатолий Михайлович.

В фильме есть эпизод: несколько рабочих из его бригады пытаются охарактеризовать Анатолия. Они говорят о нем разное, но каждый непременно произносит слово «справедливый».

Рассказ о бригаде Пшеничного — это костяк нашего фильма. Два года назад эта бригада была в числе шестнадцати лучших по стране. С начала пятилетки бригада дала свыше полутора миллионов тонн угля. А сегодня ребята дают угля меньше. В чем же причина?

Среди препятствий, с которыми приходится сталкиваться шахтерам, есть и природные горно-геологические условия. И подчас подземная стихия не менее опасна для шахтера, чем море для моряка и небо для летчика.

В фильме будет такой «пояснительный» эпизод. К угольному пласту, как правило, ведут

«Шахтерский характер». Слева — инженер Я. Гуменник. Справа — бригада Анатолия Пшеничного на стадионе (из материалов к фильму)

два параллельных штрека-тоннеля; затем они соединяются между собой в виде буквы «П». Пласт, заключенный в прямоугольник, вырабатывается. А в проходе, соединяющем два штрека, монтируется механизированный комплекс: комбайн, конвейер и крепь — стальная крыша, которая покоится на гидравлических колоннах. Это и есть лава. Обычно длина ее — 100, 150 метров. Комбайн проходит вдоль стены угля, острыми зубьями отбивая куски его. По конвейерам угольный поток устремляется наверх. По мере того как комбайн продвигается вдоль и в глубь пласта, стальная крыша отдельными секциями тоже продвигается вперед.

Один из злейших врагов шахтера — горное давление. Сила его разрушительна. Мы снимали в лаве в один из дней, когда горным давлением часть крепи была разрушена. Гидравлические колонны оказались поваленными, а стальная крыша псковеркана, смята. В такие часы техника, стиснутая горным давлением бессильна, все решают сильные, ловкие руки, сноровисто орудующие лопатой, ломом, пилой. Надо освобождать стойки, менять их, быстро укреплять кровлю... А лава стоит. Лава не дает угля. Это значит — план не выполнен. Значит, позже придется наверстывать.

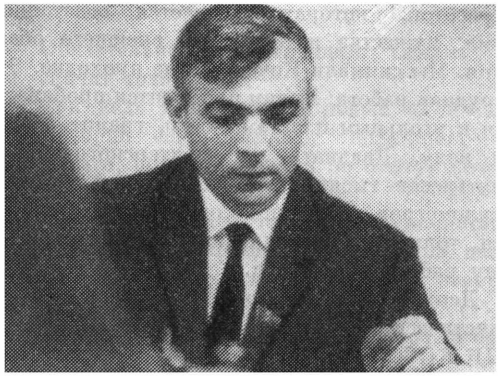
Последние два года бригада Пшеничного отрабатывала пласт с очень слабой кровлей. Но в этой трудной работе бригада упорно движется вперед. Нас привлекли замечательная сработанность коллектива и личность самого бригадира. В связи с тем, что план бригаде был снижен, уменьшилась зарплата, однако ни один человек из бригады не ушел. Мы спросили: почему же? Ответил Володя Гончаров, рабочий очистного забоя:

— К нам в бригаду никто не приходил зарабатывать деньги, хотя получали мы неплохо. Все знали, что работать у нас тяжело. А почему никто не уходит? Значит, есть у нас нервы, есть шахтерский характер. Мы же знаем, что прорвемся. Наладится кровля, и все будет в порядке. Нас на шахте все уважают... У нас самые лучшие специалисты, таких поискать надо...

За что же уважают? Почему? Да за то, что настоящий коллектив, которому ничто не страшно!..

История шахтерской земли неразрывно связана с историей страны, с жизнью ее. Всем знакома песня В. Баснера на стихи М. Матусовского «На безымянной высоте». Песня, основанная на действительном факте. Но немногие знают, что один из оставшихся в живых — донецкий шахтер Петр Лапин.

На поле боя люди поставили памятник шестнадцати погибшим и двум оставшимся в живых.



«Шахтерский характер». Герой Социалистического Труда Николай Кочетков (из материалов к фильму)

Замерли в торжественной линейке пионеры, стоят, примкнув штыки, солдаты. Петр Лапин и Константин Власов возлагают венок к памятнику погибшим товарищам.

Этот эпизод в нашем фильме комментирует Мария Михайловна Степаненко, жена Александра Трофимовича. Она вспоминает, как во время войны в глубоком тылу, в Кузбассе, шахтерские жены делали все для победы над врагом. Этот эпизод — гимн женщинам Донбасса.

Мы хотим кадры, снятые сегодня, смонтировать с кадрами старой хроники. Мария Михайловна вспоминает, как она с подругами спустилась тогда в шахту, как работали они на откатке, погрузке угля. А на заработанные деньги купили танк...

Трагичны кадры взорванного, сожженного Донбасса. Но с первых часов его освобождения началась гигантская работа по восстановлению главной кочегарки страны. Зритель увидит хронику тех лет — молодых девушек, пришедших на шахты. Это удивительные документы самоотверженной работы в забое. Особенно запоминается лицо одной из них — Гришутиной Марии Семеновны. Позже, на съемках нашего фильма, мы сразу же угадали ее по блеску глаз, по обаятельной улыбке. Перед нами сидела немолодая, очень добрая и сильная женщина и рассказывала о том, как сразу после освобождения Донбасса она собрала своих подруг и предложила им идти работать на шахту — ну, чего нам бояться, старики ведь работают, а мы, молодые, сильные — неужели испугаемся?

Так организовалась бригада женщин-забойщиц Марии Гришутиной. Они работали под землей три года, пока не вернулись с войны их отцы, братья, мужья. Во имя победы над фашизмом женщины заменили мужчин на шахтах в тяжелые дни войны.

Сегодня труд шахтеров изменился. Сегодняшнее поколение шахтеров — это грамотные, высококвалифицированные специалисты. Как и прежде, сегодня шахтер должен быть сильным, мужественным. И вместе с тем очень грамотным, хорошо знающим технику. Сегодня шахта — это подземный завод, со сложными механизмами и машинами, автоматикой, самой современной техникой. Есть одна поразительная черта у современных горняков — здесь очень быстро растут люди.

Три года назад в Кузбассе, в Прокопьевске мы познакомились с замечательным человеком — бригадиром проходчиков Николаем Георгиевичем Кочетковым.

Если бы пришлось подбирать актера на роль бригадира проходчиков для художественного фильма, режиссер вряд ли решился бы выбрать актера с внешностью Николая Кочеткова. Сказать, что он просто красив,— недостаточно. Он красив той человеческой

красотой, которая рождается сочетанием ума, мужества и огромного внешнего обаяния. Мы снимали Кочеткова на проходке. Это трудная работа: людям приходится пробиваться к угольным пластам сквозь гранит, песок и воду. Двадцать лет шахтерского труда, пятьдесят тысяч часов под землей, десятки километров проходки не огрубили его, кажется, только откристаллизовали его душу — душу рабочего человека.

Депутат Верховного Совета, Герой Социалистического Труда, кандидат в члены ЦК КПСС Николай Георгиевич Кочетков сейчас работает начальником шахты «Манеиха» в Прокопьевске.

Николай Георгиевич очень вежлив и тактичен с людьми, хотя бывает и строгим. Мы снимали разговор Кочеткова с молодым рабочим, который прогулял несколько дней без уважительной причины. В этом разговоре нам раскрылась еще одна грань в характере Кочеткова. Он умел находить самые точные и нужные слова в серьезной беседе. Речь шла о достоинстве человека, о рабочей гордости. И было видно, что это тот разговор, который не может пройти бесследно для парня.

Мы спросили у Кочеткова, что он думает о профессии шахтера. Он ответил:

— Да, шахтеры — народ особый. Мужественный и дружный. Они даже говорят на каком-то особом наречии. И, часто бывая за границей, я обращал внимание на то, что мы, шахтеры, понимаем друг друга без слов.

И Николай Георгиевич буквально увлек нас разговором о будущем угольной промышленности, о новой технике.

А продолжение начатой беседы о путях развития угледобычи состоялось уже в Москве, в Институте горного дела имени Скочинского. Тему продолжил конструктор горных машин, изобретатель, лауреат Ленинской премии Яков Яковлевич Гуменник. Он рассказал нам о том, как конструируются сейчас машины для шахт будущего.

Мы увидим Гуменника в хроникальных кадрах, испытывающего первые сконструированные им машины.

На лице его жизнь оставила глубокие следы. И вместе с тем сохранилась в этом человеке какая-то мальчишеская порывистость и угловатость.

Гуменник — рабочий, и не только по происхождению. В его характере воплотились лучшие черты шахтерского характера: ум, смекалка, золотые руки. Рассказывая нам о созданных машинах, он говорил:

— Когда подходит самый ответственный момент испытания — в шахте, я никогда не смотрю, как работает машина, я смотрю на лица шахтеров, людей, для которых она предназначена. Если у них блестят глаза, если они улыбаются — мне никакие акты и протоколы не нужны, я счастлив.

В нашем рассказе очень часто повторяется слово «мужество» в сочетании со словами «шахтерская профессия».

Несколько лет назад на одной из шахт Донбасса произошел трагический случай. Загорелся кабель, могли погибнуть люди. Горный мастер Владислав Титов бросился к щиту. Он знал, что это смерть. Знал, но рванул рукоятку рубильника на себя. Когда его подобрали, на нем горела одежда. Его спасали все: друзья, товарищи, врачи, незнакомые люди. И его спасли. Это жизнь. Это книга. Называется книга «Всем смертям назло». Написал ее сам Владислав Титов. Написал человек, которому после восьми операций ампутировали руки. В его жизни было все самое страшное, что может быть в жизни человека. Он перенес несколько тяжелейших операций, боль, сознание своей ненужности, желание умереть. Но рядом с ним были друзья, был самый близкий и верный друг — жена. Возвращение к жизни произошло в тот день, когда он взял в зубы карандаш и попытался написать первые буквы. Много прошло дней, пока он написал первое слово и много лет пока написал свою первую повесть.

Мы говорили уже об эпизоде, который условно назвали «Гимн женщине». В один ряд с нашими героическими женщинами мы хотим поставить еще одну женщину — шахтерскую жену Риту Титову, которая своей великой любовью вернула к жизни Владислава.

Лауреат премии Ленинского комсомола писатель Владислав Титов еще молод, и мы горды тем, что среди нас живет человек, победивший смерть.

По залитому солнечным светом шахтному двору идут шахтеры. Их лица черны. Лишь сверкают белозубые улыбки, блестят глаза. Они идут, касаясь друг друга плечами, перебрасываясь шутками. Идут после рабочей смены. Володя Гончаров, Гена Шакин, Володя Смирнов, Женя Лещинский, Анатолий Яковлевич Романов, Анатолий Пшеничный. А нам кажется, что вместе с ними идут все наши герои. Они очень похожи: бригадир Анатолий Пшеничный и начальник шахты Николай Кочетков, изобретатель Яков Гуменник и горный мастер, писатель Владислав Титов, молодой рабочий Владимир Гончаров и заслуженный шахтер Александр Трофимович Степаненко,— потому что есть великая общность людей труда, людей замечательной и мужественной шахтерской профессии.

Мы назвали наш фильм «Шахтерский характер». Но это не только название — это идея картины.

Мы хотим рассказать о прошлом и настоящем, о том, что было и что есть сегодня, потому что знаменательна эстафета поколений. Гордость своей шахтерской профессией живет в наших героях.

Киев

Репортаж из одного района

Вл. Ишимов

2. В селе

Едва мы с директором племенного птицезавода «Речица» Сергеем Ивановичем Самолыго поднялись на крыльцо совхозной конторы, как его остановил высокий, по-юношески тонкошеий парень в телогрейке:

— Сергей Иваныч, вы ж мне трактор обещали...

— Обязательно дам, Аркадий. Сказал — дам, значит точно.

— Так ведь пришел уже новый «Т-40»...

— Потерпи еще немного, получишь.— И Самолыго, похлопав парня по плечу, заторопился к себе.

— Ищете проблемы, товарищ журналист, а она, проблема, в живом виде прямо на вас выходит. Как говорится, на ловца и зверь бежит...

Я непонимающе смотрел на директора, и он пояснил:

— Да про этого тракториста, про Аркадия Медведева. Ну, я вам позже расскажу...

Сергей Иванович Самолыго — закоренелый районщик. В прошлом паровозный машинист, он, отвоевав войну, попал в сельскую местность. Был и секретарем райкома и председателем колхоза — тридцатитысячником. Теперь заправляет большим передовым хозяйством.

— Вы поймите,— сказал он, снимая пальто и усаживаясь напротив меня, — перемены, пришедшие в село, принесли с собой и новые противоречия, которые нужно вовремя заметить, подумать над тем, как же следует решать. Имею в виду прежде всего противоречия психологические.

По моим наблюдениям, меняется представление крестьянина о «своем» и «не своем». Важное, заметьте, представление. Помните, как Ленин писал о мужике? Он и труженик, он и собственник. Вы, конечно, знаете, как, преодолевая собственнические инстинкты крестьянина, мы коллективизировали село. И мне думается, существеннейшая победа колхозного строя — это родившееся и укоренившееся у крестьянина-колхозника отношение к колхозному как к с в о е м у. Я шесть лет работал председателем колхоза «Победа», нищее было хозяйство, когда меня туда послали. Постепенно, навалясь всем миром, подняли артель. Так вот, в «Победе» большинством двигало святое чувство: колхозное — это мое. Если, не дай бог, кто пытался прикарманить общественное добро — его любой колхозник беспощадно хватал за руку: крадешь

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 1.

у колхоза — значит, отрываешь у моих детей. Вот какая философия...

В совхозе, знаете ли, опять же по моим наблюдениям, такое чувство иной раз бывает куда слабее. В колхозе — там это отношение прямее, в совхозе — опосредствованнее, что ли. Некое противоречие времени, нашего развития. Для преодоления оно тоже требует наших общих усилий.

И еще одно противоречие.

Ввели в колхозах гарантированную денежную оплату. Великое, замечательное дело, приближающее труд крестьянина к труду рабочего. Мера эта резко подняла достаток села. Но... принесла с собой, как многое в жизни, и явление отрицательного свойства.

Денежная, не натуральная форма заработка разорвала непосредственную связь между продуктом крестьянского труда и оплатой этого труда. Раньше все было весьма наглядно: чем больше этого продукта — хлеба ли, картофеля, молока — тем, ясное дело, бóльшей будет м о я л и ч н а я доля. А теперь вроде продукция сама по себе, а деньги, которые мне вынь да положь,— сами по себе. Ты руководитель — ты и ломай голову... Я говорю о сугубо внешней стороне дела. Но она несомненно играет и определенную психологическую роль. Иной колхозник чувствует, именно чувствует, а не думает, так: хлеб, картофель, молоко — колхозные. А зарплата — моя. Чтобы это изменить, тоже нужны какие-то точные и тонкие воспитательные меры.

Вот вы спрашиваете, каковы причины того, что молодежь уходит в город. По-моему, главное в том, что у молодого образованного человека, да еще со специальностью, не всегда есть в деревне перспектива.

Вот, например, бригадир нашей МТФ Ольга Залевская учится в Тимирязевке. Заочно. Была работницей в кормоцехе, потом — завцехом. Кончит вуз — ей, конечно, найдется работа по специальности. Но учиться-то хотят после десятилетки чуть не все девушки. А пооканчивают институты — разве мы можем всем им найти занятие? Должен же кто-то работать на птичниках, в поле, на фермах — простого-то, так сказать, труда в деревне покуда вполне достаточно. Простого — но необходимого. Вот вам тоже противоречие времени.

— Так что же, не надо им учиться?

— Да вы что! Обязательно надо. И — всем. Противоречие, о котором мы говорим, само не уйдет. Оно будет снято развитием села, в частности — механизацией, внедрением индустриального труда в сельское хозяйство. Специалистов деревня с каждым годом будет требовать больше и больше. Вперед — и далеко вперед — надо смотреть. Но из виду не упускать и сегодняшнее. А то ведь некоторые товарищи на жизнь вроде бы в перевернутый бинокль глядят — все им кажется мелким, незначительным. И успехи, и препятствия...

Теперь о механизаторах. У них работа сезонная, особенно у комбайнеров. Комбайнеры — это наша аристократия. Они — на вес золота. Но работа для них есть всего два месяца в году. А потом? Они же зарабатывать хотят круглый год! И мы вынуждены гарантировать комбайнеру, что после уборки дадим ему трактор или машину. Но на тракторе и машине сидит другой человек. Приходится его потеснить, переводить на общие работы. Потому что комбайнера мы лелеем. Вот если б имелись запасные машины... Да к тому же бывает ведь и так, что к зиме и дел нет: корма завезены, полевые работы тоже исчерпались. Чем занять человека, чтобы он не терял заработка?

Вот вам и причина, почему молодой парень, владеющий отличной, нужной всюду специальностью, уходит в город, где его примут с распростертыми объятиями и дадут постоянную хорошо оплачиваемую работу.

Слышали разговор с Аркадием Медведевым? Очередная у меня создалась квадратура круга. Есть у нас комбайнер, тракторист-машинист широкого профиля. Когда надо было ремонтировать комбайн перед уборкой — а эта работа неблагодарная, плохо оплачиваемая,— парень взял с меня слово, что после уборки дадим ему трактор. Пришла пора выполнять обещание. Но тут вернулся из армии Аркадий Медведев. Он наш, речицкий. Остался в совхозе, женился. Казалось бы, чего лучше? Дали

ему весной старый-престарый трактор. Потрудился он на нем, теперь просит новый — надо же заработать. Тоже на его стороне все права. А трактор-то один! Кому ж дать? Пришлось принять соломоново решение: покуда трактор я поставил на консервацию и не даю никому. Придут еще два трактора — тогда получат машины оба. Так кто я, по-вашему,—директор хозяйства или дипломат?

Между прочим, из армии к нам возвратилось немало парней. Тут сыграл роль, так сказать, моральный фактор. Материальное и моральное — они зависят друг от друга.

Мы в армию хороших работников с почестями отправляем. С подарками. Молодежные вечера устраиваем. В День Советской Армии каждому нашему солдату идет красочная открытка с поздравлением, добрыми пожеланиями и с просьбой вернуться после демобилизации в Речицу. К 25-летию Победы мы в Брянске заказали и выслали каждому солдату по именному шелковому платку... Знаете, ежегодно большинство возвращается домой. Но, скажу по правде, это еще полдела. Надо их ведь удержать. Вот и крутимся. Стараемся создать хорошие условия жизни. Построили дома городского типа — 64 квартиры с газом. И детсады нам нужны круглосуточные, как в колхозе «Гудок», — позарез необходимы.

А вот вам еще одна проблема. Многие рассуждают так: вот, мол, сельское хозяйство станет промышленным производством, с разделением труда, специализацией и прочими сопутствующими факторами, с городского типа поселками. Не убьет ли это исконную любовь крестьянина к кормилице-земле? Вот, скажем, в совхозе у Шподаренко доярка знает одно: подоить коров, да и то с помощью машины. Кормит животных другое «должностное лицо» — скотник. Не станет ли крестьянка относиться к корове не как к живому существу, а как к некой машине по производству молока? Ведь известно, как испокон века любили в крестьянской семье корову — она была чуть ли не членом семьи. Да и вообще в основе жизненного мировоззрения сельского человека всегда лежала любовь ко всему живому.

Опасения, по-моему, не пустые. Кстати, утратой такого вот почти подсознательного, трепетного отношения к земле я объясняю в какой-то мере и отток молодежи в город. Как же сохранить любовь к земле в нарождающихся, новых условиях сельской жизни, земледельческого труда? Рецепты с ходу дать не берусь. Но уверен, что можно и должно сделать многое. Развязать этот узелок.

●

Мне хотелось побеседовать в Речице с кем-нибудь из тех, о ком так много говорили в Почепском районе, — с молодым крестьянином. Думающим, грамотным, «пристрастным» ко всему, что происходит в его селе, в мире. С кем же побеседовать? Я решил обратиться к библиотечным формулярам.

— Кто у вас много читает? — спросил я библиотекаршу.

Она завалила стол карточками... В конце концов я положился на интуицию, и она меня не подвела.

Я отправился в дом Шепотатьевых, чтобы потолковать с птичницей Верой Шепотатьевой, 1948 года рождения, комсомолкой, замужней. И попал в интереснейшую деревенскую семью. Дед Вериного мужа Иван Карпович Боханов — старейший в районе коммунист, член партии с восемнадцатого года, ветеран трех войн. Был он и секретарем ячейки, и кладовщиком, и мастером по заготовкам, работал на лесопильной раме... Свекор — Сергей Кузьмич Шепотатьев — кадровый сельский строитель, человек бывалый, любознательный, много читающий. Первое, что я увидел у него на столе,— свежий номер толстого журнала «Москва», который он выписывает. Свекровь — Анастасия Ивановна, живая, веселая, моложавая женщина,— бухгалтер колхоза «Ленинский путь». Брат Вериного мужа Миша — механизатор. Сам муж, Саша, скоро вернется из армии.

Словом, семья, которая в миниатюре — современное село. Его, как сказал бы ученый, социальный срез. Его, как сказал бы литературный критик, олицетворенное прошлое и настоящее. И — будущее.

Когда я вошел в избу, Сергей Кузьмич и Миша смотрели по телевизору кинофильм «Крах».

Хозяев с головой захватила история Савинкова, борьбы с ним и победы чекистов. Но тут вернулась с работы Анастасия Ивановна и набросилась на домашних — разве так гостя принимают! Все заиграло в ее руках — раздвинули стол, застелили белейшей скатертью, и появилась на скатерти столь соблазнительная для горожанина деревенская гастрономия...

За этим милым застольем и пошла беседа — открытая, свойская, по душам.

Столько всяких житейских историй узнал я, столько веселого и грустного и примечательного...

Вот взять, к примеру, Верину судьбу. Совсем юной девчонкой отправилась она к старшей сестре в Воронеж, выучилась на парикмахера и... не выдержала, вернулась.

Почему?

— Не могу жить в городе. Все там как-то не по мне. Люблю село, нашу деревенскую жизнь, природу нашу. Привыкла к ним, к своей работе. Она тяжелая, но я ее люблю. Знаете, как интересно возиться с курами — вроде бы глупая птица, а, не поверите, у каждой свой характер. Даже смешно. И отдых у нас — не чета городскому. Привольный. Клуб у нас такой, что из города молодежь валом валит. Вроде бы чего они у нас не видали? Дом культуры и в Почепе есть, и кинотеатр там богатый построили, и горсад. А они — к нам. Знаете, как чудесно танцевать весной под цветущими яблонями!

Завклубом у нас замечательный человек — Миша Галицкий. Обязательно о нем напишите — настоящий труженик. А ведь образованный — мог в город уехать. Нет, не едет. Не хочет.

Мы с мужем, когда он тут еще был, вместе в школу вечернюю ходили, в девятый класс. Вернется он — будем десятилетку заканчивать. А потом я думаю заочно в зооветтехникум. А Саша механиком хочет стать...

Только вот с жильем у нас плохо. Тесно в избе. Просим, просим квартиру — не дают пока. Если не дадут — придется уезжать. Но только не в город, обязательно в село.

— А вот я слышал такие разговоры: мол, нынешняя молодежь оттого норовит в город уехать, что хочет легко жить. Деревенский труд тяжелый — вот она от него и бежит.

Вера нахмурилась.

— Неверно это, ой, как неверно! Да вот все мои подружки — разве мы работы боимся? Ну, есть, конечно, всякая молодежь. Так ведь и взрослые — тоже среди них попадаются и лодыри, и пьянчужки. Но они ж не типичные! А вот такое мнение про молодежь, про какое вы говорите,— оно мешает. Может, потому и внимания к нам недостаточно. Не хватает нам, молодежи, внимания старших. Не доверяют нам, что ли. Боятся иной раз на самостоятельную работу поставить.

Вот поверьте — если б больше нам внимания, и в город реже бы уходили. Знаете, как сельских, тех, кто в городе работает,— как их в деревню тянет! Многие к городу так и не привыкли, даром что по нескольку лет там живут. А некоторые возвращаются... И ребята-механизаторы, например, Витя Григоренко, Коля Сидоров, ни за что б не уехали из Речицы, если б машины получили...

Вот недавно мы устроили у себя бал «Осень». Вся молодежь бал готовила, волновались мы ужасно. Подарки собрали передовикам, песни для них выучили. Пригласили на бал одного нашего руководителя... Нет, я вам его фамилию не скажу, он хороший человек, душевный, но тут, видно, недопонял, какое для нас событие этот бал. Мы его пригласили, а он сказал: «У меня поважнее дела есть». И не пришел.

По-моему, старшие и сами виноваты, что многие парни и девушки после школы только о городе и думают. Такая уж сложилась на селе традиция, что ли: если ты десятилетку кончил, среднее образование получил — значит тебе только в город дорога, там человеком станешь. А если остался в селе — значит на большее не способен. Неудачник вроде. Так по деревне всегда и говорят. Да и не только в деревне. Как, например, в газетах пишут, если хотят показать, насколько выросло село после

революции? Вот, мол, из такого-то села вышло столько-то инженеров, столько-то ученых, столько-то офицеров, даже посол в иностранном государстве и министр. «Вышли»... Получается, они вышли в люди, а те, которые в колхозе или в совхозе остались работать? Не вышли, получается?..

●

Еще в Речице я хотел встретиться с киномехаником Алексеем Кулагиным — наслышался о нем: и специалист толковый, и музыкант превосходный, и в клубе — правая рука Миши Галицкого, и автомобилист отменный. Однако так получилось, что повидались мы с Кулагиным уже в Почепе, когда директор районной киносети собрал нескольких сельских киномехаников в небольшой комнатушке технорука нового городского кинотеатра.

Затравку разговору дал Иван Сергеевич Богдановский, директор районной киносети:

— Решили мы устроить торжественную премьеру фильма «Вызываем огонь на себя». Картина-то о наших, брянских партизанах. Пригласили участников подполья. С трудом «выбили» четыре копии фильма. И... прогорели. Потому что в этот самый день телевидение тоже — в который раз!—показало фильм.

Механики зашумели, заговорили наперебой.

— Ну, посудите сами,— врезался в разговор Алексей Кулагин.— Повезешь по точкам какую-нибудь хорошую картину, а в этот день она как нарочно по телевидению. В клубе, естественно, никого. Получили картину «Неподсуден» — вот, думаем, дадим план! А фильм — опять на голубом экране. Что-то тут недодумано. Может, мы вовсе не нужны — телевизоры-то нынче чуть не в каждой избе? Вы, наверно, знаете — об этом в последние годы много писали: мол, телевидение имеет свою специфику, это особое искусство. Верно! Вот нашли они свой жанр — телеспектакль. Много было удач, большим у населения пользовались успехом. А теперь? Телеспектаклей почти нет! Сплошь каждый вечер крутят фильмы, притом — новые. Народ, конечно, сиднем сидит по хатам.

— Понимаете, есть такое правило: телевидение не должно показывать новую кинокартину в течение полугода,— комментирует Богдановский.— Вроде бы солидный срок. Но — для города. А у нас другая ситуация.

— Да, раньше, как ни говорите, лучше было нашему брату работать.— Это вступил в разговор киномеханик Владимир Ефременко.— Я почти двадцать лет лямку тяну, все насквозь знаю. Раньше, бывало, палатку натянешь — вот тебе и кинозал. Билеты рвали из рук. А теперь? Разве нынешний зритель в палатку пойдет? Да что в палатку, он в клуб не желает идти! Во-первых, у него дома телевизор. Во-вторых, верно вот Леша говорил, по телевизору раньше новую картину покажут, чем я ее в село привезу. Я даже пробовал по хатам билеты продавать — новая форма обслуживания населения. Так знаете, как некоторые встречают? Кивнет на «голубой экран»: вон, мол, твое кино у меня на тумбе стоит, захочу, кнопку нажму и стану фильму глядеть. Безо всякого двугривенного. В-третьих, ну посудите сами, зачем он по грязи или по снежищу глубокому в клуб почапает, если в клубе холодно, потому что щели, а торф привезли мерзлый — для клуба, мол, сойдет. Такие клубы и в Малфе, и в Куклах, и в Усошке, в Калачеве. Недаром на днях «Брянский рабочий» ругал наш район за плохую подготовку клубов к зиме. И что особенно обидно — ведь если руководители хотят, если они понимают, что такое культурная работа, так ведь все могут сделать. Какие клубы и ДК во многих селах понастроили. Любо-дорого! Знаете, я как думаю? Пока с руководителей не станут спрашивать за культуру, как за урожай, за план, за продажу продукции государству,— до тех пор будут попадаться клубы, которые и клубом-то стыдно назвать...

Киномеханик в сегодняшнем селе важная, я бы сказал, культуртрегерская фигура. Он должен не просто крутить ленту, а работать со зрителем. Часто картина такая, что ее в сельской аудитории надо предварительно прокомментировать, сказать несколько слов о проблемах, о событиях, которые она затрагивает. Иной раз неуспех фильма на селе, плохие сборы, я уверен, объясняются плохой пропагандой, плохой рекламой, если хотите.

Село не город, где зритель квалифицированнее и к тому же больше информирован о новых явлениях культуры, в том числе и о новых кинокартинах. Парадоксальный пример: в селах Почепского района весьма скромные сборы дал «Мертвый сезон». А казалось бы, фильм должен пользоваться успехом в любой аудитории.

В чем же дело?

— А название,— объяснил Богдановский.— Ну что оно скажет зрителю? Про что это — «Мертвый сезон»? Неизвестно. Подготавливать зрителя к такой картине надо, а это не каждому нынешнему механику под силу...

Условия работы сельских киномехаников трудны. В любую погоду, летом и зимой, осенью и весной, шагает киномеханик, тащит на себе коробки с фильмом — хороший пуд. Тащит, потому что с транспортом в сельской киносети из рук вон плохо. Например, в дирекции Почепской районной сети четыре машины, из них при мне на ходу была одна. А в районе, кроме городского кинотеатра, сто шесть сельских точек...

Механик почему-то и в льготах не приравнен к сельским культработникам — явная несправедливость! Главная забота киномеханика — план: перевыполнить его и получить прогрессивку — единственная цель. О настоящей пропагандистской работе со зрителем он в большинстве не думает. Да к тому же, прав Богдановский: в искусстве многие киномеханики разбираются неважно. Образованная молодежь неохотно идет на эту работу. Велика текучесть: за прошлый год в районе уволилось 60 киномехаников, поступило на работу 40.

И еще один момент действует — моральный.

— Мало нас уважают, — сказал мне один механик.— Идешь иной раз, тянешь на горбу коробки с лентой — от точки до точки не один километр. Предколхоза на машине догоняет. Он тебя знает, ты его знаешь, а ведь не остановится, не предложит: давай-ка, мил друг, бесценный ты наш сельский механик, я тебя подвезу.

— Не остановится?

— Ну, бывает, конечно...

●

— Существует некая странная концепция,— сказал мне на прощание Шереметьев:— Крестьянину, мол, нужны фильмы только о селе. Рабочему — только о заводской жизни. Интеллигенции — про умственный труд. Словно все мы живем по каким-то цехам, что ли. Примитивный взгляд. Да крестьянина интересует все! Конечно, сельский труженик хочет увидеть в искусстве и себя, свои, деревенские проблемы, хочет извлечь что-нибудь важное для своих «земных» дел. Но не меньше хочет он увидеть и другую жизнь. Хочет, чтобы кино раскрыло перед ним душу его современника, независимо от того, чем человек занимается,— стоит у станка, экспериментирует в лаборатории, пишет книги. Нынешнему сельскому жителю до всего есть дело...

Шереметьев помолчал.

— Ну, а если говорить о собственно сельской теме в кино, то... Знаете, как у нас рассуждают иные товарищи? Впрочем, вы помните, с чем тут директора совхозов выступали...

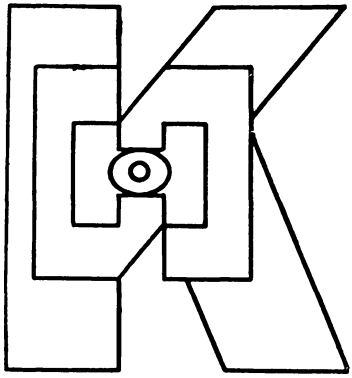
Я помнил это хорошо:

— Боятся, наверное, товарищи кинорежиссеры браться за деревенские проблемы. Слов нет, деревня сложна. Ее надо хорошо знать, да и мужеством обладать, гражданским и художническим, чтобы поставить серьезный фильм о селе, который показал бы трудовую одержимость земледельца, изменившуюся жизнь деревни, не утаив, конечно, и сегодняшних противоречий. Заставил бы задуматься, привлек внимание к проблемам, которые ставит перед нами партия...

— Смотришь, увлечетесь тем, что у нас увидели, и режиссера какого-нибудь уговорите к нам на Брянщину приехать...— этими словами и проводили меня товарищи из Брянского обкома...

А может, и впрямь такое сбудется? Может быть, и на самом деле кто-нибудь из режиссеров или сценаристов прочтет эти заметки да и подумает: а не махнуть ли мне на Брянщину? Не нападу ли я там на свою золотую жилу?

Что же, очень правильно подумает. Заранее за него радуюсь...



Черты кинопроцесса

Вл. Баскаков

Кинематографический год. Свыше ста тридцати художественных фильмов, созданных на киностудиях страны. И примерно столько же картин, выпущенных в прокат, на экран. Несколько сот документальных, научно-популярных и мультипликационных лент. Огромный поток, в котором совсем не просто разобраться: фильмы разной тематики и стилистики, сделанные с разной степенью таланта и мастерства.

Но разбираться все-таки надо, иначе трудно развивать дальше многосложное кинематографическое хозяйство.

Кинематографический год дал продукцию разного ряда и разного качества. Историко-революционная лента и экранизация классики, психологическая драма и бытовая комедия, музыкальный фильм и короткая новелла, биографическое полотно и почти документальное воспроизведение событий войны — я называю примерную тематику фильмов, созданных и теми режиссерами, которые уже много лет строят наш кинематограф, и молодыми выпускниками ВГИКа, и режиссерами среднего поколения.

В этом потоке — умные, правдивые и тонкие ленты с глубокой и точной актерской игрой, но есть и легковесные поделки, ловко скроенные по стародавним шаблонам. Здесь вдумчивое прочтение гениальных страниц русской прозы и «взгляд и нечто» по поводу того или иного классического произведения; подлинный поиск новых средств кинематографической выразительности и призванное поразить воображение бездумное трюкачество людей, боящихся, не дай бог, прослыть ретроградами; здесь точный профессионализм и дилетантская беспомощность на съемочной площадке.

Советские литературоведы ввели в обиход термин «литературный процесс», охватывающий литературу в движении, во взаимосвязях с жизнью общества. Видимо, и в теории и в практике киноискусства следует шире пользоваться понятием «кинематографический процесс» для того, чтобы хотя бы в какой-то мере улавливать значение для жизни общества не двух-трех фильмов-вершин и даже не двух десятков картин, а продукции киностудий в целом.

И поэтому, анализируя фильмы, стоит сказать о том, как развивались традиции социалистического киноискусства, как обогащались они и как вообще обстоит дело сегодня с той отраслью культуры, которую Владимир Ильич Ленин считал самой важной для дела коммунистического воспитания масс.

В центре обсуждений вопросов современного киноискусства всегда была и будет проблема героя. Как показан герой, какие его стороны выявлены, как соотносятся его поступки с деяниями времени, с пульсом эпохи? Кто это — критически мыслящая, но бездеятельная личность или активный, целеустремленный, страстный созидатель нового, непримиримый борец со злом, с чуждыми принципами

нашего общества явлениями? Никого не может пугать острота общественного конфликта, отраженного в фильме, если, разумеется, острота эта продиктована горячим стремлением укреплять и улучшать нашу жизнь, формы новых общественных отношений.

В этом смысле одним из самых интересных и крупных фильмов года является фильм Сергея Герасимова «У озера». Красота и чистота живой природы и, вместе с тем, чистота и красота человека, преобразователя жизни,— вот эстетический идеал автора фильма. Перед героями Герасимова встает целый комплекс серьезных нравственных проблем, которые должны решать и решают люди именно наших, шестидесятых годов. Режиссер старшего поколения, с чьим именем связано возникновение и развитие многих жизнеспособных традиций советского кинематографа, последовательно осваивает современную тему, исследует новые конфликты, разрабатывает новые человеческие характеры. И фильм «У озера» показал, что этот настойчивый поиск, который в прошлом ознаменовался и крупными удачами и известными издержками, сегодня дал значительный творческий результат. Художническое зрение режиссера обострилось и углубилось. Он сумел увидеть в действительности и воссоздать на экране яркие индивидуальные портреты современников. Лена Бармина (актриса Наталья Белохвостикова), ее отец, ученый Бармин (Олег Жаков), начальник строительства Василий Черных (Василий Шукшин) — все это люди интересные, незаурядные, масштаб их личности соответствует масштабу эпохи, характеру времени.

И рядом с этой картиной — фильм на современную тему, но иного рода, фильм, в котором авторы не задавались целью поставить большие вопросы времени. Они хотели уловить нравственные проблемы, создать неповторимый в своей индивидуальности характер. Речь идет о последнем фильме Евгения Габриловича и Глеба Панфилова «Начало», где актриса Инна Чурикова создала образ удивительно чистого и талантливого человека из народа, способного подняться до подлинных высот искусства.

Это разные фильмы. Но это и разные грани нашего искусства, которое не может и не должно быть приводимо к некоему единому стилевому знаменателю.

Одна из примечательных особенностей сегодняшнего кинематографа — поиски новых выразительных средств, обновление жанров. Нельзя в связи с этим не сказать здесь о возрождении на новой основе художественно-документального жанра, о появлении фильмов, воспроизводящих важнейшие этапы нашей истории.

Советское киноискусство достойно отразило великий подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Живые и мертвые», «Иваново детство» — эти разные по масштабу и стилистике картины запечатлели образ советского воина — носителя идеалов высокого гуманизма и справедливости, победителя фашизма.

Алеша Скворцов — характер, чутко подсмотренный художником в жизни. Да, такие и только такие, чистые сердцем и помыслами, добрые к настоящим людям и непримиримые к тем, кто лишь носит личину людей, смогли совершить невиданный в истории подвиг.

Солдат Андрей Соколов — воплощение стойкости, мужества и силы народа, одолевшего фашизм. Его сердце, пережившее столько горя, страданий, мук, открыто любви — он полюбил осиротевшего мальчика и готов отдать ему все сильное и светлое, что есть в его душе.

Лучшие фильмы о войне раскрыли чрезвычайно важный аспект героической темы, показали моральную чистоту людей, воспитанных ленинской партией, всем строем нашей жизни. И в этом их непреходящее значение.

Но были и другие фильмы. В иных из них принижался образ советского человека, одетого в красноармейскую шинель, возникал надуманный конфликт между «штабной» и «окопной» правдой, просматривались следы чуждых нашему искусству влияний. В некоторых фильмах, вышедших на экран в первые послевоенные годы и посвященных крупным операциям Советской Армии, солдаты и офи-

церы были показаны схематично, как винтики огромного механизма.

Поэтому сейчас, на новом этапе развития советского искусства, возникла потребность в фильмах, правдиво и ярко изображающих невиданный масштаб сражений за Родину, воссоздающих героические образы советских воинов. Такие фильмы стали особенно нужны теперь, когда наши идеологические противники в изобилии выпускают на экран фальшивые ленты, искажающие историю, принижающие заслуги Советской Армии перед человечеством. Поэтому понятен интерес зрителей к фильмам из серии «Освобождение» — «Огненная дуга» и «Прорыв» (режиссер Юрий Озеров, авторы сценария Ю. Бондарев, О. Курганов и Ю. Озеров), начало демонстрации которых в нашей стране и за рубежом было приурочено к дням ленинских торжеств и к двадцатипятилетию великой победы над фашизмом.

Советский кинематограф не знал еще таких масштабных съемок, правдиво воспроизводящих сражения на Курской дуге и на Днепре — те гигантские битвы, которые совершили коренной перелом в ходе второй мировой войны. В фильмах воспроизведена и «битва умов» — показана Ставка Верховного командования, даны образы прославленных полководцев Советской Армии, проводивших крупнейшие стратегические операции. Авторы создали запоминающиеся образы полковника Лукина (артист В. Санаев), капитана Цветаева (артист Н. Олялин), санитарки Зои (артистка Л. Голубкина) и многих других. Картины истории и индивидуальная, неповторимая судьба героев слиты в этом фильме-эпопее воедино. Испытываешь чувство гордости, когда видишь на экране Советскую Армию, победившую страшную фашистскую военную машину.

И потому, видимо, эти картины пользуются таким поистине всенародным успехом, которого давно не знали наши фильмы на военно-историческую тему.

Как я уже отметил, истекший кинематографический год был ознаменован новыми стилистическими поисками и жанровым разнообразием.

Совершенно новым видом кинозрелища, своеобразным сплавом эпоса, лирики, сатиры, гротеска представляется мне новый фильм А. Алова и В. Наумова «Бег». Это кинематографическое переложение известных произведений М. Булгакова. Авторы фильма по-своему переплавили драматургический материал, предназначенный для театра, использовали и прозу писателя, ввели подлинные картины истории. Примечательны блестящие актерские работы М. Ульянова, В. Дворжецкого, Л. Савельевой, Е. Евстигнеева, А. Баталова.

Фильм заслуживает особого серьезного и большого разговора, как явление искусства, стремящееся к обогащению тематической и жанровой палитры нашего кинематографа.

Минувший год не дал, к сожалению, историко-революционной ленты большого, новаторского звучания, подобной «Ленину в Польше» или «Шестому июля». Более того, экранизация знаменитой пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты» не поднялась до уровня сценического воплощения этой пьесы.

А другой фильм ленинской тематики «Поезд в завтрашний день» был шагом назад от уже завоеванных позиций. Каких-либо новых поворотов в освещении исторического материала здесь даже не проглядывалось.

Особое место занимает фильм «Красная площадь» (режиссер В. Ордынский, сценарий Ю. Дунского и В. Фрида), посвященный рождению невиданной в истории военной силы — Красной Армии.

Советское киноискусство не раз показывало, как партия, создавая боевую армию, формировала народные массы, цементировала ряды, пораженные анархией, партизанщиной. Авторы фильма «Красная площадь» нашли свой, нестандартный поворот в освоении этого известного исторического материала, хотя фильму присущи издержки, в частности — известная «заданность» некоторых характеров.

В самом конце года И. Хейфиц завершил фильм «Салют, Мария!», который представляется заметной удачей нашего искусства.

Верны герою, чья судьба тесно связана с историей развития нашего общества, драматург Юрий Нагибин и режиссер Алексей Сал-

тыков. В их прежних картинах «Председатель» и «Бабье царство» зритель встретился с характерами сильными, эмоциональными. Интерес вызвал и новый фильм «Директор», где главную роль крупного организатора нашей индустрии темпераментно исполнил актер Николай Губенко. Фильм несколько фрагментарен, неровен, некоторые образы очерчены бегло. Но в картине есть активный характер — а это немало, хотя эта работа, к сожалению, не поднимается до уровня предыдущих работ режиссера.

Заметим здесь же, что критика недостаточно поддержала другой интересный поиск в создании современного характера — фильм «Степень риска» ленинградского режиссера И. Авербаха. Там мы знакомимся с интересной личностью — с хирургом Седовым. В исполнении Бориса Ливанова этот герой волнует зрителей постоянной работой мысли, вечным внутренним движением, напряжением воли, ума.

Привлекателен характер молодого рабочего Родина (артист Р. Нахапетов) в фильме «Влюбленные» О. Агишева и Э. Ишмухамедова. Перед нами человек, не пасующий перед трудностями, наделенный сильным характером, подкупающий оптимистическим отношением к действительности.

Вспоминая лучшие фильмы последнего времени, можно назвать немало произведений, в которых герой поставлен в остроконфликтную ситуацию. Но при этом в этих фильмах всегда была четко определена его общественно-политическая позиция, было ясно, что он утверждает, а что отрицает. Только тогда достигался подлинный творческий успех, когда авторы произведений брали общественно-значимые темы и ставили в своих фильмах вопросы, отвечающие потребностям общества, когда они творчески развивали славные традиции советского киноискусства.

Думается, сейчас особенно важно напомнить об этих традициях. И прежде всего о традициях 30-х годов нашего века, которые продолжают оплодотворять советское кино.

Реалистический кинематограф, давший в ту пору миру «Чапаева», трилогию о Максиме, «Комсомольск», «Депутата Балтики», «Великого гражданина», фильмы о Ленине, «Последнюю ночь» и «Мы из Кронштадта», конечно, многим обязан гению Эйзенштейна, Пудовкина. Но это была не только учеба у них, это было и преодоление, открытие нового, неизведанного. Шел процесс диалектического развития, поиск настойчивый и сложный — не только кинематографического образа, а прежде всего характера человека, рожденного революцией.

Известно, что «Потемкин», «Мать», «Земля» были не только фильмами о революции, но и революцией самого экранного искусства. И то, что сделали в предвоенную пору братья Васильевы и Фридрих Эрмлер, Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Сергей Юткевич и Марк Донской, Иосиф Хейфиц и Александр Зархи, Сергей Герасимов и Ефим Дзиган, Михаил Ромм и Юлий Райзман, Иван Пырьев и Григорий Александров,— тоже явления не эволюционного, а революционного порядка.

Буржуазная критика в свое время много говорила о том, что 30-е годы для советского кино — годы «застоя и конформизма». Обычно зарубежные кинотеоретики противопоставляют фильмам этих лет картины, созданные в 20-е годы. Однако проведенные Госфильмофондом СССР за последние годы в ряде стран ретроспективные показы советских фильмов 30-х годов наглядно показали несостоятельность этих взглядов, опровергли измышления теоретиков, утверждавших, что советское искусство в 30-е годы «окончилось» и «переродилось».

Буржуазную критику трудно упрекнуть в особых симпатиях к Советскому Союзу и нашей культуре. Но в своих отчетах о проходившей в ряде европейских городов советской киноретроспективе, они не могли не сказать, что показ фильмов 30-х годов был для зрителей подлинным откровением. Оказывается, в Советском Союзе в 30-е годы существовало кино, да еще какое! Они увидели «Встречный», и их удивила достоверность изображаемого на экране, правдивая и точная игра актеров. Они увидели «Окраину», и их поразило, с какой глубиной ставил советский худож-

ник тему интернационализма. Они познакомились с фильмами о революции — увидели «Чапаева» и «Мы из Кронштадта». Сразу рухнули привычные упреки насчет «конформизма» советского кино предвоенных лет, обвинения в утрате завоеваний немого кинематографа двадцатых годов.

Однако осмыслили ли мы сами по-настоящему то, что сделали наши мастера кино 30-х годов, их титанический и новаторский вклад в искусство экрана, в социалистическую культуру? Я думаю, что по-настоящему мы этого еще не сделали.

Искусство кино 30-х годов было подлинно народным искусством, создало неумирающие, яркие народные характеры. И для моральной подготовки людей к самому страшному испытанию — к борьбе с фашизмом — фильмы предвоенных лет сделали, в силу могущества экрана, пожалуй, даже больше, чем другие виды искусств. Об этом нельзя забывать.

Исторический путь, пройденный нашей страной, как известно, был сложным и трудным, был путем жертв, лишений и тягчайших испытаний. Но он был озарен великой целью. И это чувство радости преодоления трудностей и невзгод, радости приобщения к новому и великому умели передать создатели кино 30-х годов и лучших фильмов послевоенных лет. В «Комсомольске» или в «Члене правительства» нет приглаженности, нет глянца — там суровый быт и суровая борьба. Но есть там и исторический оптимизм, который освещал своим светом то суровое время. Исторический оптимизм свойствен и лучшим лентам 50-х—60-х годов, в центре которых сложные жизненные коллизии, острые конфликты и своеобычные характеры. «Коммунист», «Судьба человека», «Председатель», «Живые и мертвые», «Девять дней одного года» — эти картины вобрали, продолжили лучшие традиции, идейно-эстетический опыт нашего кинематографа на основе новых достижений современного социалистического искусства.

Тем более нельзя мириться с попытками изобразить путь, пройденный нашим обществом, как цепь бессмысленных утрат и тяжких душевных потрясений.

Вот фильм «Белые тучи» (киностудия имени А. П. Довженко). Умирает председатель колхоза, к нему спешит сын. Председатель перед смертью вспоминает прожитые годы — самое главное из того, что было, что сделано, что пережито. Тяжкий труд, трагические размолвки с друзьями, бесцельные жертвы... И больше ничего. Только тучи застилали небосклон его жизни.

Утрата подлинного историзма характерна и для эстонского фильма «Безумие», поставленного интересным, талантливым режиссером К. Кийском. Фильм как будто направлен против губительной, жестокой силы фашизма. Но при этом явно нарушается историческая перспектива, выхолащивается конкретно-историческая суть фашизма — лютого врага человечества, и объектом исследования выступают только различного рода человеческие аномалии.

Еще раз вернемся к 30-м годам, вспомним известных киногероев тех лет — какие это были яркие, красивые, талантливые люди!

Хрестоматийный пример: Чапаев. Авторы фильма не ретушировали, не сглаживали характер героя — он и не выдержан, и не шибко грамотен. Но он, и это самое главное, бесконечно талантлив. Комиссар помогает его идейному становлению и вместе с тем сам учится у малограмотного Чапаева, восхищаясь его талантом пролетарского полководца, способного в ту пору вести за собой массы.

Почему же в некоторых последних картинах, по большей части исторических — о революции, гражданской войне, Великой Отечественной войне, — представители народа, его трудового слоя, а иногда и народные вожаки изображаются людьми примитивными, физически и нравственно убогими?

Для примера обращусь к картине «Вирпея». Зрители по достоинству оценили игру Людмилы Чурсиной в главной роли и многие компоненты фильма. Но вот другой герой — Павел Суслов. В знаменитом спектакле Театра имени Вахтангова эту роль играл Борис Щукин, он раскрывал характер человека, поднятого революцией к историческому творчеству. В фильме Павла играет актер

В. Невинный. Это хороший характерный актер. Он много и удачно играл в кино. Однако и типажно и по существу Суслов—Невинный— это совсем иной характер, в общем-то далекий от замысла Л. Сейфуллиной. Он не несет идейную, политическую нагрузку, которую должен нести этот драматический образ.

Такого рода примеры, к сожалению, нередки.

Фильм Василия Шукшина «Странные люди». Это примечательная работа. Три новеллы. Три рассказа о людях деревни, но людях, как подчеркивает автор, «странных».

Как и во всех произведениях Василия Шукшина, здесь ярко ощущается самобытное дарование писателя, его умение видеть жизнь добрыми глазами, любоваться по-своему талантливыми героями, чутко улавливать и передавать неповторимую музыку их речи, характер народной психологии. Шукшин по-настоящему знает людей, о которых пишет. Тонко, исподволь, главным образом через диалог, передает он сложные состояния души героев.

В первой и особенно в лучшей в этом фильме — в третьей — новелле есть истинная любовь к людям труда, жителям деревни, настоящая атмосфера сельской жизни, не из книг и газет почерпнутая. И во второй новелле, поставленной по рассказу «Миль пардон, мадам», живо и красочно вылеплен характер этакого деревенского чудака, который не упускает случая рассказать выдуманную им историю о своем покушении на Гитлера, причем рассказать так, что не только собеседникам, но и ему самому кажется, что все это было на самом деле и он действительно по поручению командования своей рукой стрелял в фюрера фашистской Германии.

Талантливый актер Евгений Лебедев с блеском ведет свою роль. Он весь в напряжении, его глаза горят, и кажется, что ты слышишь исповедь, исполненную неподдельной страсти. И все-таки я не могу отвлечься от того, что является предметом байки деревенского чудака. А предмет этот — минувшая война.

Я уверен, что и зрители, миллионы людей, у которых отцы и мужья сгорели в огне той страшной войны, предпочли бы, чтобы этот талантливый фантазер сочинял свои истории на какую-нибудь другую тему. Ведь речь идет о подвиге, которого *не было на самом деле*. Как сопоставить это с истинным героизмом и мужеством людей, за плечами которых страшный, тяжелый, но славный военный путь?

Я остановился на этой новелле из фильма «Странные люди», чтобы подчеркнуть мысль об особом характере искусства кинематографа, которое есть народное искусство, чтобы сказать, что создатель фильма не может не считаться с чувствами, традициями, психологией миллионов зрителей, которые смотрят на экране его творение.

Несколько лет назад, обращаясь к теме, связанной с жизнью советского крестьянства, мы в первую очередь называли фильм «Председатель» и говорили о его герое, как подлинном герое современности. Это было правильно, потому что именно этот фильм и этот герой ярче, чем другие, отразили процессы, происходившие в деревне в определенный исторический период. Рядом можно было назвать и другие, правда, меньшего масштаба, но интересные ленты — «Наш честный хлеб», «Дом и хозяин». Однако сегодня, в свете тех изменений, которые произошли в деревне, нужно искать *новые*, современные характеры, отвечающие нынешним проблемам советской деревни.

Недавний съезд колхозников убедительно показал характер перемен в сельской жизни. Появились новые вопросы, новые конфликты, и в центре этих конфликтов совсем иные человеческие характеры. Почему же кинематограф не сумел зорко увидеть то, чем живет нынче наша деревня? Видимо, и сценаристы, и режиссеры не оказались на уровне новых требований, не сумели еще сделать необходимый шаг в освоении нового материала.

По-прежнему остро стоит вопрос о создании фильмов, посвященных современному рабочему классу. И здесь мы не можем похвастаться сколько-нибудь значительными сдвигами, а тем более — принципиальными победами.

В продукции года большое место заняли

картины на так называемые морально-этические темы.

К числу удач здесь надо отнести фильм Э. Ишмухамедова и О. Агишева «Влюбленные» («Узбекфильм»), хорошо встреченный критикой и зрителем, фильм Б. Волчека и Л. Аграновича «Обвиняются в убийстве» («Молдова-филм»), где поставлены тревожные вопросы жизни молодежи, картину Р. Ибрагимбекова и Э. Кулиева «В этом южном городе» («Азербайджанфильм»), которая решает острые проблемы преодоления косных традиций и привычек. В фильме В. Ускова, В. Краснопольского и К. Исаева «Неподсуден» сделана заинтересовавшая зрителей попытка построить острый морально-этический конфликт. Надо отметить и работу молодого грузинского режиссера О. Абесадзе «Скоро придет весна».

В то же время общественность остро критиковала те фильмы на морально-этическую тему, в которых оказался утерянным нравственный идеал, а взятые конфликты как бы изолированы от широкого мира современной жизни. Это относится прежде всего к картине «Только три ночи», где просчеты сценария усугубились неточной работой режиссера с актерами, односторонним изображением примет сельского быта.

Однако неудачи, справедливо замеченные нашей общественностью и профессиональной критикой, не должны отпугнуть режиссеров и сценаристов от самой темы. Сейчас, может быть, как никогда раньше, властно и остро возникает потребность средствами кинематографа как самого массового, истинно народного искусства вести разговор о нравственном воспитании человека, о тех новых морально-этических конфликтах, которые возникают сегодня, в современную эпоху.

Проблема личности — это та проблема, через которую тоже проходит фронт борьбы двух идеологий — коммунистической и буржуазной.

Потому столь нетерпимо механическое, бездумное перенесение в советские фильмы стилистических заимствований из фильмов буржуазных: чужая стилистика нередко влечет за собой чуждую нам концепцию личности. И когда наряду с откровенно слабыми, беспомощными в профессиональном отношении фильмами, которых у нас более чем достаточно, на экраны попадают фильмы в общем тоже непрофессиональные, но вдобавок с большими претензиями на моду, на ложно понятую новацию, мы обязаны отнестись к таким претензиям с критической трезвостью.

Я думаю, правы те критики, которые увидели в картине «Жажда над ручьем», с ее томительно-тягучим действием, с неопределенным представлением о внутреннем мире современного человека, явные следы эпигонства. Расплывчатость действия, неопределенность характеров, недосказанность в оценке поступков героя,— все это не просто «особенности приемов», использованных в названном фильме, а и средство выражения тех или иных идей.

В этом смысле интересна мысль Сергея Герасимова, высказанная в одной из его недавних статей.

«Искусство прежде всего — область идей,— пишет Герасимов,— причем идей, классово определенных. И уж в этом наше первородство вне сомнений. И мы должны это отчетливо понимать. И не только понимать. Это и есть наша исходная позиция в искусстве. А в то же время иной раз проявляется некая инерция вульгарного, некритического сближения этических и эстетических критериев в подходе к раскрытию жизни наших людей, их характеров, интересов, нравственных оценок и требований; минималистских или, как нынче модно выражаться, личностных масштабах при избрании темы и выборе художественных средств. Такие картины иной раз достигают изрядного совершенства своей внешности за счет «камуфляжа» под мировой стандарт и в награду получают название «фестивальных».

В этой связи я хотел бы остановиться на последнем фильме Сергея Параджанова «Цвет граната».

В предыдущей картине С. Параджанова, в «Тенях забытых предков», были сложные художнические решения, были и неясные порой знаки и символы. Но там присутствовал

дух повести М. Коцюбинского, великого украинского писателя, дух народной жизни, автор фильма поэтически показывал народные обряды, поэтически раскрывал национальные характеры.

В «Цвете граната» есть живописные кадры, передающие дух искусства древней Армении. Иногда очень интересны и красочны изобразительные сочетания — фактура исторических предметов, фрагменты произведений искусства. Но ведь это фильм о реальном художнике, о Саят-Нове, жившем в XVIII веке, о поэте, чьи стихи и песни и сегодня хорошо знают в Армении. Однако слово поэта звучит только за кадром. Его поэтические образы не раскрыты средствами экранного искусства. Жизнь художника оказалась за пределами ленты. Фильм слагается из зашифрованных, неясных аллегорий, из статических иллюстраций. А ведь это к и н о ф и л ь м, произведение, посвященное классику армянской литературы и музыки, а не набор живописных полотен или диапозитивов.

Может быть, скажут: это новаторский фильм, и его нельзя судить по обычным законам эстетики. Это, дескать, те мысли и представления, которые возникли у автора, когда он думал о Саят-Нове, о его музыке и поэзии. Но если принять такую точку зрения, то выходит, что произведение искусства принадлежит только субъективности художника и может не подлежать объективной оценке.

Думается, здесь мы сталкиваемся с явным проявлением крайнего субъективизма. И не есть ли это тот самый фильм, который, по выражению С. Герасимова, и должен быть охарактеризован как «фестивальный»?

Это очень точно сказано, здесь есть над чем задуматься. В их свете становятся яснее и недочеты некоторых картин, впрямую под данную Герасимовым классификацию не подходящих.

К примеру, такая картина, как «Мольба». Здесь явственно ощутим поиск формы, недаром в оценке фильма критика разделилась на горячих заступников и тех, кому он показался не столь уж значительным. В этой картине, сделанной по мотивам произведений Важа Пшавелы, выразительно, строго и точно изображены нравы и быт горцев. Удивительно сняты оператором и хорошо срежиссированы эти сцены. Режиссер с большой убедительностью дает нам почувствовать, как горька вражда этих красивых и гордых людей друг с другом лишь потому, что когда-то история и вековые предрассудки разделили их.

Но в фильме есть не только этот точно изображенный реальный мир, но и мир ирреальный. Он должен, по мысли постановщика, оттенять и пояснять реальные события повествования. И вот здесь я хотел бы присоединиться к тем, кто спорил с Абуладзе. Я согласен с Л. Кулиджановым, который говорил о фильме «Мольба», как о произведении, во многом вступившем в противоречие со зрительским восприятием. И мне показалось, что, зашифровывая свои символы, изображая странные существа, выражающие, по мысли автора, ипостаси человеческого бытия, режиссер ступил на тропу, ведущую не к новаторству, не к созданию сложного кинематографического образа, а к разрушению образа как такового.

Нашей критике важно поддерживать и освоение новых пластов жизни, и освоение новых средств кинематографической выразительности. Но поиск нового не может превращаться в непроницаемый заслон между автором и зрителем. Такой поиск бесплоден: он противоречит сути искусства экрана — самого массового народного искусства.

«Баллада о солдате» и «Сорок первый», «Судьба человека» и «Дом, в котором я живу», «Летят журавли» и «Ленин в Польше», «Обыкновенный фашизм» и «Война и мир», «Тени забытых предков» и «Иваново детство» — эти фильмы шли и идут с успехом за рубежом, в том числе и на фестивалях, и завоевывают признание как произведения, представляющие социалистическую культуру. Авторы этих лент воплотили в своих творениях новую, революционную эстетику и философию.

Сейчас в нашем кинематографе происходит обновление старых жанров, появление новых.

Биографический фильм. Сколько написано и сказано горьких, но в общем-то справедливых слов насчет тех биографических фильмов,

которые создавались в прошлом, фильмов, скроенных на одну колодку, где главным был не характер и даже не неповторимый вклад, внесенный великим сыном великого народа в сокровищницу человечества, а лишь нехитрое подтверждение заданного тезиса.

Но и тогда были значительные произведения. Был «Петр Первый», были «Богдан Хмельницкий», «Суворов», «Тарас Шевченко», «Мусоргский». Был «Александр Невский» — фильм-фреска, где нет углубления в историю, но талантом режиссера, оператора и композитора создано произведение с ясной и точной политической установкой — против наступающего фашизма — «кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет». Это был блестяще выполненный социальный заказ. И сегодня в ряде случаев, особенно в жанре политического фильма, можно использовать эту традицию и активно привлекать уроки истории для серьезного политического разговора на современные темы.

Поэтому сценарист и режиссер, приступающие сегодня к фильму биографического жанра, не могут отвлечься от того, что было создано нашим киноискусством, не могут не учитывать и достижения и издержки, которые были на пути биографического фильма. Они не могут не знать, например, что нашему кино не всегда удавались в исторических фильмах народные характеры. Попытки создать на экране образы Пугачева и Разина не увенчались успехом. Вот почему, кстати, очень интересен и принципиально важен замысел Василия Шукшина — создать фильм о Разине. Нужен новый и хороший фильм и о Пугачеве и о других героях народных движений.

В этом году создан ряд биографических фильмов: «Чайковский», «Я, Франциск Скорина», «Пиросмани», «Баллада о Беринге и его друзьях» — фильмы очень разные и по охвату материала и по качеству. Они нуждаются в серьезном, нелицеприятном разборе. Это предмет творческой дискуссии, которая может быть весьма плодотворной для развития кинематографа.

В свое время В. Жалакявичус своим фильмом «Никто не хотел умирать» обратился к редкому в нашем кинематографе жанру. Он создал значительную по своему революционному содержанию картину с острым сюжетом. Недавно очень важную разведку в области политического детектива провели В. Владимиров, А. Шлепянов и С. Кулиш в фильме «Мертвый сезон». Своеобразный, с элементами эксцентрики, приключенческий фильм сделал В. Мотыль — «Белое солнце пустыни».

Интересный поиск в области политического фильма — созданная в Молдавии картина Э. Лотяну «Это мгновение». Наиболее сильные ее части — присяга интернациональных бригад, сцены, изображающие антифашистскую борьбу в Испании,— сделаны в романтическом ключе. Есть в фильме и издержки, они связаны с известным инфантилизмом в показе героя.

В последней работе Г. Данелия «Не горюй!» нельзя не увидеть интересного поиска внутри жанра комедии.

Есть новое и в картинах, посвященных борьбе молодой Советской власти с басмачами и их вдохновителями. В решении этой темы издавна сложились определенные стандарты и штампы; не только сюжетные ситуации, но и типажи стали перекочевывать из одной картины в другую. Тем более следует поддерживать стремление молодого узбекского режиссера А. Хамраева и сценариста О. Агишева искать новые творческие пути в фильме «Чрезвычайный комиссар». Картина удалась прежде всего в самом главном — в раскрытии характера большевика Ходжаева, который беспощаден к врагам, но в сердцах заблудившихся людей ищет то светлое, что позволяет возродить живую душу к новой жизни.

До последнего времени всем казалось, что есть жанры, которым при всех условиях обеспечен зрительский успех. Это комедия, детектив, музыкальный фильм. Но вот интересное явление: в минувшем году это ходовое представление о зрительском восприятии значительно пошатнулось. В ряду картин, признанных зрителями неудачными, оказалась, например, комедия «Старый знакомый», которую не выручили ни популярный жанр, ни знаменитые актеры, ни цветная пленка. Среди

непринятых зрителем картин очутился и детектив. В анкетах в качестве неудачного фильма настойчиво назывался детектив «Один шанс из тысячи». И здесь вдруг рухнуло привычное представление о том, что зритель, дескать, принимает и одобряет любой фильм с острым, занимательным сюжетом. Оказалось, что зритель действительно до поры принимал любые приключенческие фильмы, делая им разного рода скидки, пока таких фильмов было мало. Но когда их стало порядочно, то тот самый массовый зритель, про которого говорят, что он «скушает» все, лишь бы покруче заварено было, решительно проголосовал против фильмов, где приключенческий сюжет прикрывает убогость авторского замысла, беспомощность режиссуры и схематичность актерской игры.

Но были у нас и неудачи иного рода, не поддающиеся сколько-нибудь рациональному объяснению.

Сознательная установка на пошлятину, явная спекуляция на теме — как иначе сказать о фильме Одесской киностудии «Опасные гастроли», где очевидно стремление выдать третьесортный канкан за некое революционное действие, где декольте и прелестные ножки в черных чулках призваны «проиллюстрировать» революционную борьбу.

Думается, что вообще сам по себе музыкальный фильм мог основываться и на подобного рода тематике. Но при этом и сценарист, и режиссер, и студия должны были проявить величайший такт и хотя бы сюжет построить по законам здравого смысла. Тогда бы одесский полицмейстер (почему-то в фильме представший в костюме и гриме графа Бенкендорфа, хотя действие происходит в предреволюционную пору) не бегал бы как мелкий филер за революционерами, мило отплясывающими канкан и поющими веселые куплеты.

Все это напоминает знаменитую пародию И. Ильфа и Е. Петрова на сценарий «развлекательно-идейного» фильма:

«1. Отрицательные персонажи наслаждаются жизнью на приморском бульваре.

2. Пролетарии говорят чего-то идеологического.

3. Крупно. Голые груди кокотки.

4. Крупно. Белой акации ветки душистые.

5. Надпись: «Это есть наш последний».

6. По лицу жены положительного персонажа текут слезы протеста.

7. Кокотка в ванне — крупно. Она же в профиль, сверху, снизу, сбоку, с другого боку.

8. Надпись: «...и решительный...»

9. Чего-то идеологического. Можно копыта лошадей — крупно.

10. Надпись: «...бой!!»

11. Отрицательный персонаж хочет расстрелять положительного.

12. Князь в визитке и цилиндре спасает его».

Ну, чем не схема «Опасных гастролей», правда, написанная почти за сорок лет до того, как этот завлекательный фильм был сделан в одесских кинопавильонах!

Экранизация — давний предмет творческих споров и соревнований. Многие режиссеры за последние годы обратились к творениям Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Горького. Здесь кинематограф соприкасается с такими глубинами и высотами духа, с такими человеческими характерами и историческими пластами, которых он не знал до этого.

В «Братьях Карамазовых», последнем произведении Ивана Пырьева, мы почувствовали высокий накал страстей героев, ощутили нерв творчества великого русского художника.

Л. Кулиджанов впервые взялся за экранизацию классики, осуществив на экране постановку «Преступления и наказания» Достоевского. И я думаю, что это его прикосновение к миру великого писателя многое дало и самому режиссеру и кинематографу в целом. В фильме «Преступление и наказание» по-новому раскрывается мысль Достоевского — сложная, неоднозначная, глубокая. Остро чувствуется весь трагизм людей, по слову самого Достоевского, состоящий в страдании, в самоказни, в стремлении создать лучшее и в невозможности достичь его. В отличие от других экранизаций Достоевского здесь обнаруживается не только человеческая сущность творчества писателя, но его глубокое понимание социальных противоречий общества.

Это — современная экранизация. Ее современность не в следовании модным течениям, не в бойком перелицовывании классики, а в попытке донести самое важное в творчестве Достоевского до сегодняшнего зрителя.

В этой связи я не могу не сказать о ленинградской работе — о фильме «Живой труп». Фильм ставил режиссер В. Венгеров, умеющий работать с актерами, создавать достоверный жизненный фон. У него были крупные удачи при экранизации произведений современной литературы. Но эта последняя работа мне представляется огорчительной неудачей.

Режиссер В. Венгеров и известный актер Алексей Баталов хотели преподнести зрителям новое прочтение знаменитой пьесы, осовременить ее, сделать все не так, как было во всех прочих экранизациях и сценических постановках «Живого трупа» (кстати, очень хороший фильм-спектакль «Живой труп» в свое время поставил тот же В. Венгеров). Но «перелицовка» не удалась, а актеру, в свою очередь, не удалось постичь глубины толстовского характера.

●

Мы попытались пунктирно определить черты кинематографического процесса, обнаружить его сильные и слабые стороны. Опираясь на критический анализ сделанного, легче прокладывать дальнейшие пути развития кино — самого любимого народом вида искусства, призванного активно формировать идейно-эстетические идеалы миллионов. Тем более важно помнить: экран не может быть превращен в своего рода циклотрон, в котором, как частицы материи, будут сталкиваться неясные всплески авторской фантазии, не может экран быть и испытательным полигоном для проверки философских и эстетических течений, далеких от принципов социалистического искусства. Авторы должны выходить к зрителю, строго сверяя свои произведения с принципами социалистической эстетики.

Размышления у истоков

Е. Сурков

II. Лена и Черных

Какие красивые деревья; и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!
А. П. Чехов. Три сестры

Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней.
Л. Н. Толстой. Лето в деревне, 1858 г.

То, что Лена признает Василия Черных, проникается к нему доверием, очень существенно для развития исходной герасимовской мысли. Раз Лена поверила в Черных, то и нам, зрителям, в него верить,— так примерно решается в картине проблема нравственной оценки директора Байкальского целлюлозного комбината. Конечно, он и сам активно работает на заданную цель. В артистической индивидуальности В. Шукшина крупно, сильно выражены как раз те черты, которые нужны для того, чтобы мы со спокойным сердцем могли на него положиться. Но Ленино отношение все же значительно укорачивает ему путь к сердцу зрителей. Служит важным гарантом его духовной основательности, человеческой прочности, добротности.

Еще больше значит Лена — об этом подробно говорилось в первой главе — для нашего восприятия образа профессора Бармина. Впрочем, тут важно не только то, что Бармин в основном Леной нам и рассказан, что мы воспринимаем его через ее посредство, в свете ее отношения, но и то, что путь к самой Лене тоже лежит прежде всего через образ ее отца. Я не думаю поэтому, что принцип, положенный в основу композиции фильма, можно было бы охарактеризовать как «гелиоцентрический». Нет, Лена вовсе не является солнцем, вокруг которого вращается вселенная картины. Ей только довелось ближе, чем кому бы то ни было другому, стать к той точке, где сходятся все

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 1.

нити и где рождается энергия, сообщающая жизнь всему герасимовскому замыслу. Недаром ей, а не Бармину и Черных, ведущим основной спор о Байкале и об ответственности человека за отданные ему во власть озера и леса, реки и луга, всего щедрее отмерено сюжетное время. Недаром с нею, а опять-таки не с Барминым и не с Василием Черных связана и самая длинная цепочка сопутствующих мотивов и персонажей. Алеша, Катя Олзоева, Коля Ткаченко, Лида, Женя, Валя Корольков а, учительница, в известном смысле даже Коновалов — это все персонажи «Лениного круга», введенные в фильм под знаком ее темы, служащие прежде всего для ее характеристики. К Лене же, как к первоисточнику, восходит (об этом тоже уже говорилось в первой половине статьи) и большинство мотивов, не связанных впрямую с темой Байкала: мотив преемственности поколений, мотив первого осознания своих связей с «истоками», с Родиной, мотив становления личности, обретаемого в процессе все более и более крепнущего нравственного чувства, пожалуй, даже своеобразного этического «максимализма», мотив ч и с т о т ы как следствия постепенно постигаемой своей особой личной ответственности перед миром, мотив нашей о б щ е й причастности к бурям, кипящим вокруг, в недрах истории (эпицентра этот мотив достигает в замечательной сцене чтения «Скифов»). Все эти мотивы, как и самый мотив защиты Байкала, его чистоты, если и не вмещаются полностью в орбиту образа Лены, то все же именно с нею в первую очередь связываются, ею освещаются и окрашиваются. Вот почему, кстати, фильм, который, будь он посвящен только байкальской проблеме, должен был бы звучать главным образом остро публицистически, чаще всего воспринимается все же в л и р и ч е с к о й тональности, и д и с к у с с и я, занимающая такое важное место в его внутренней структуре, надолго приглушается неторопливым, осторожным развертыванием Лениной судьбы, ее темы, ее отношения к миру и к людям.

Как показали первые месяцы экранной жизни фильма, зрители не легко принимают предложенные им «правила игры» и не всегда примиряются с ритмическими «перегрузками», вытекающими из его двуслойной структуры. Особенно те из них, кто откликается преимущественно на споры о Байкале, ищет на экране прежде всего решения проблемы сбережения природы в условиях стремительно нарастающей научно-технической революции. Но не только они: новый фильм Герасимова рассчитан на постепенное, сосредоточенное в ж и в а н и е зрителей в мир возникающих перед ними взаимоотношений, судеб, на наше непосредственное личное соучастие в нравственных поисках героини. На все более и более полную нашу идентификацию (как не без осуждающей интонации заметил бы в этом случае Брехт) с ее позицией по отношению к происходящему, с ее мировосприятием. Такое не достигается сразу, вдруг. По собственному опыту знаю: картина «У озера» выигрывает при повторных просмотрах. Новые встречи с нею приносят и новую свежесть, остроту в ее восприятии. И тот, кто — в первый ли, во второй ли раз — всецело и доверчиво отдастся течению фильма, кто погружается в него, внимательно и сосредоточенно следя за тем, как ширится, делаясь все полноводнее, неторопливое его течение, тот, думается, не сможет не испытать на себе затягивающей власти медлительных герасимовских монтажных фраз, действительно (как заметил еще А. Мачерет) напоминающих своим строением тяжело движущуюся, ветвящуюся все новыми и новыми придаточными предложениями толстовскую фразу. Тот испытает радость сосредоточенного вглядывания, вслушивания, вживания в постепенно, исподволь распахивающуюся перед ним жизнь, тот почувствует внутреннюю логику сюжетных сцеплений, их взаимообусловленность и центростремительную энергию.

Это не значит, что фильм «У озера» выстроен безупречно. Нет, сцепления между отдельными фабульными элементами нередко так ослаблены, а мотивы, по которым мы попадаем, к примеру, на репетицию «Мадемуазель Нитуш» или в заповедный лесок, где Женьку угораздило поохотится за оленем, так зыбки и трудноуловимы, что внимание наше стопо-

рится, притомляется. И тогда мысль Герасимова о том, что «необязательное — воздух искусства», высказанная в беседе с Л. Рыбаком в период съемок, обнаруживает всю свою внутреннюю противоречивость. Да, необходимое, закономерное в искусстве часто выступает в оболочке случайного, пробивает себе путь через подробности, создающие впечатление произвольного самодвижения жизни, а спонтанное проявление ее сущностных признаков осуществляется в таком вольном рисунке, который, казалось бы, решительно исключал предварительный отбор и классификацию. Но именно только «казалось бы» исключал. На самом деле, как это, по его же картине судя, превосходно известно и автору «У озера», «необязательное» в искусстве всегда, в конечном счете, закономерно и, следовательно, в каком-то смысле эстетически необходимо. И там, где эта необходимость не обнаруживает себя, там угасает и художественная энергия повествования, там нарушается и принцип эстетической целесообразности вводимых в рассказ подробностей. Так, как это и происходит, к примеру, в эпизоде «Вагон-ресторан транссибирского экспресса», которым начинается фильм. Задуман был этот эпизод, как своеобразная увертюра, как такое вступление в картину, которое сразу же должно было обозначить,— конечно, суммарно, начерно,— основные философские темы, положенные в ее основание. Но с тем, что потом будет происходить на экране, с тем, что составит содержание духовного опыта основных героев, эпизод в вагоне-ресторане соединен все же слишком уж умозрительно, условно. Он кажется поэтому не сросшимся с картиной, а приставленным к ней, чем-то вырывающимся за пределы ее внутренней структуры. Правда, именно отсюда, из окна вагона, мы впервые видим Лену: снятая с движения — маленькая фигурка на быстро проносящемся пейзаже,— она видится нами и з д а л е к а, в просторах того самого мира, который потом будет осознан нами как е е мир, ею освоенный и с нею безраздельно слившийся. Эта секунда первого появления Лены очень важна поэтому для фильма. Но ради этой секунды мы оказываемся вынужденными выслушать и пьяную болтовню пассажиров, и надрывные признания бывшего «зека», и ленивую, от нечего делать игру в парадоксы, которой предаются писатель, его жена и их случайный попутчик. Все это настолько пестро, сумбурно, разноголосо, что зрители, похоже, даже не успевают «засечь» мгновение, когда на экране впервые возникает тот спор о р е а л ь н о с т и нравственных истин и законов, который действительно вводит нас в фильм, в его философскую проблематику. Значит, «необязательное» в этом эпизоде так хаотично, так п р о и з в о л ь н о, что заглушило существенное, необходимое, то, ради чего, видимо, этот эпизод и снимался.

С такими же перекосами мы столкнемся и потом, в самом фильме. Хотя бы в таких эпизодах, как празднование юбилея Ленина дяди или посещение Барминым Дома культуры. Оба эти эпизода построены одинаково вяло, иллюстративно. С той только разницей, что во втором случае о ч е р к сводится к простому перелистыванию журналистской записной книжки, а в первом — внутренний смысл происходящего загромождается простодушным и незамысловатым жанризмом. Все это — и з д е р ж к и, которых, видимо, все-таки не сумел избежать художник в своей напряженной и трудной борьбе с подвижным, текучим материалом жизни. Он хотел создать иллюзию спонтанного самодвижения действительности, и мы, зрители, понимаем, как такая иллюзия была важна прежде всего для развития темы Лены. Ее развитие и впрямь могло быть т о л ь к о спонтанным, только самопроизвольным. Позволить нам в этом случае ощутить направляющую руку режиссера значило бы погубить весь замысел. Лена именно с а м а, а не по авторской подсказке должна пройти через фильм — только такой результат, как верно рассуждал Герасимов, мог убедить и, значит, удовлетворить зрителей. Вот почему на этот раз он так ревностно заботится о том, чтобы все переходы между отдельными темами и кусками были бы по возможности менее заметными, «стертыми», а общий стратегический замысел как можно дольше

оставался скрытым от зрителей. Вероятно, именно поэтому он так настойчиво подчеркивал в разговорах с Л. Рыбаком и свое намерение придать фильму романную композицию. Слово «романную» в этом случае надо, видимо, понимать как не драматургическую. Или, во всяком случае, как противопоказанную тем формам драмы, где «стратегические» намерения автора обнажены, подчеркнуты, где все прежде всего должно служить развертыванию стремительного наступления на каком-то одном, главном направлении, а все то, что такому наступлению мешает, отсекается. Конечно, драмы далеко не всегда стремятся к такой конструктивной лапидарности, а романы (в том числе и превосходные) нередко бывают драматургичны и в только что очерченном понимании этого термина. Но Герасимов ведь не о терминологической безупречности заботился, когда указывал на «романный принцип», положенный в основу композиции фильма. Он хотел только, чтобы мы, зрители, поняли главное: что автору фильма годились не те или иные заранее организованные и выстроенные события, а только такое зыбкое и вольное чередование их, когда в зрительном зале возникнет ощущение по-настоящему свободной жизненной перспективы и Лене можно будет просто жить на экране. Бродить по родным местам, вслушиваться в споры о Байкале, задумываться, приглядываясь к людям, и, сталкиваясь с трудностями, проверять на них свое миропонимание, взрослеть и в этом не заданном заранее, а как бы самопроизвольном движении из отчего дома в широко распахнутый мир, естественно и самостийно проявлять те свои глубинные черты и свойства, которыми эта, на поверхностный взгляд, ничем особенным не примечательная девушка была так дорога автору картины.

На бумаге да еще в таком беглом пересказе все это кажется простым и ясным. Другое дело — принципы в их практическом осуществлении. Тут все простое становится сложным, а ясное противоречивым. Так и с принципом «романности»: все то, что должно нам показаться самопроизвольным, должно быть предварительно тщательно организованным, так же как необязательное — необходимым (причем необходимым не вообще, а именно здесь, на своем месте, в своем метраже!). Мудрено ли, что, решив это сложное художественное уравнение в целом, режиссер не нашел безупречных решений для некоторых частных эпизодов. Следы его борьбы с материалом, повторяю, очень различимы в фильме. Недаром на этот раз Герасимов был специально озабочен привлечением зрительского внимания не только к тому, о чем рассказывал фильм, но и к тому, как этот рассказ будет вестись. Понимая, видимо, не только как важно, но и как бесконечно трудно будет соподчинить в одной художественной концепции бытовое и философское, описательное и аналитическое, очерковое и публицистическое начала,— соподчинить так, чтобы они слились, а не воспринимались раздельно, в ущерб друг другу, — Герасимов даже несколько раз идет в «Озере» на то, что в формальной поэтике когда-то именовалось обнажением приема и что в данном случае, вероятно, правильнее было бы осознать именно как намеренное привлечение внимания зрителей к эстетическим законам, по которым строился фильм. Не забудем: бытовой, психологический рисунок здесь должен быть предельно свободен, эластичен, самопроизволен, и в то же время сразу же и на всем протяжении рассказа спонтанно переходить в конструирование идеологической концепции, в дискуссию, в спор — не только о Байкале, а и о нравственном облике современного человека, о путях его формирования. Другими словами, осязаемо реальное здесь легко и незаметно, как бы само собой, должно переходить в перспективу обобщающей философской мысли, в авторскую оценку, в анализ, обязательно рассчитанный также и на нашу, зрительскую, активность. Вживание, следовательно, не должно здесь, вопреки известным опасениям Брехта, угашать в зрителях волю к анализу. Наоборот: оно должно ее стимулировать.

Как это достигается, легче всего проследить на примере огромного Ленина монолога из первой серии. В композиционном отношении он, по-видимому, далеко не бесспорен. Рас-

сказ Лены о детстве, о прошлом, кинематографически организованный как серия сменяющихся эпизодов, наглядно воспроизводящих то, о чем как раз в эту минуту говорит героиня, интересен, на мой взгляд, не столько применением телевизионной стилистики, как решило большинство критиков, а прежде всего попыткой разрешить проблему большого экранного монолога, такого привычного в театре и в романе и до сих пор почти не применяемого в фильмах. К сожалению, несколько инертный в драматическом отношении и слишком уж плавный, покойно-созерцательный в своей основной тональности он производит местами впечатление монотонности. И этим, похоже, утомляет, расхолаживает зрителей. Тем не менее именно монолог Лены дает наиболее целостную формулу тех эстетических законов, по которым будет построен весь фильм. Иллюзия погружения в чужую жизнь, м о е й интимной сопричастности к самым заветным страницам Ленина прошлого, здесь особенно отчетливо дополняется и углубляется присутствием в кадре еще и режиссера картины. Прошлое, рассказанное Леной, ощущается тут поэтому еще и как рассказанное самим Герасимовым. И чем более свободно, легко, как-то даже импровизационно ведет о н а свой доверительный разговор с нами, тем ощутимее становится е г о взгляд и на нее и на все то, о чем она нам поведала. Здесь особенно понятным делается и настойчивое желание Герасимова, чтобы «воображение восторжествовало над существенностью» (выражение Пушкина), и то, насколько трудно далось ему такое торжество.

Потому что там, где есть две цели, две исходные установки, там неизбежна и «амплитуда колебаний» между ними, там создается реальная опасность для выпадения в какую-то одну сторону. И действительно, в монологе Лены, в целом развивающемся как ее лирическое — свободное и непреднамеренное — самоизлияние, есть и та самая иллюзия самопроизвольности, которая позволила Т. Текутьевой, рецензенту газеты «Южный Урал», спросить: а с д е л а н ли вообще этот фильм? И есть определенная выстроенность, запрограммированность всего рассказа, в некоторых (к счастью, немногих) случаях все же срывающегося в дидактику и иллюстративность.

●

И если мы не очень-то замечаем эти прорывы, то только потому, что редкая свобода и естественность, с какой ведет себя перед камерой Наталья Белохвостикова, заслоняет их от нас. Именно здесь, в этом монологе, становится предельно понятным и секрет ее для всех очевидного успеха, и принципы, положенные Герасимовым в основу работы с нею. О Белохвостиковой, пожалуй, было бы неправильно сказать, что она и г р а е т Лену. Скорее следует говорить о редком такте и умении, с которыми режиссер раскрывает на экране внутренний облик самой Белохвостиковой (или те его грани, которые совпали с изначальным представлением Герасимова о Лене). Л. Погожева проявила очень точное понимание стилистической природы картины, когда указала на то, что в ней снимались только те актеры, «которым свойствен стиль игры неброский, далекий от аффектации, углубленно психологический, словом, излюбленный герасимовский стиль». Тем не менее и Жаков, и Шукшин, и Теличкина, и Аринбасарова, насколько бы ни было мягким, органичным, достоверным их пребывание на экране, все же ясно дают увидеть, как трактуют и как играют они свои роли. С Леной обстоит все по-другому. Белохвостикова, повторяю, не играет роль, а существует на экране сама, с поразительными для дебютантки покоем и свободой проявляя те с в о и черты, которые нужны Герасимову для обрисовки характера его героини.

К Белохвостиковой поэтому никак не отнесешь то определение, которым американцы обозначают начинающих «светил экрана»: «The star in the making». Никакая она не звезда, и никаким «деланием» своей славы не занимается! Все ее существо поглощено другим: таким осторожным, чутким, требовательным вглядыванием в свой внутренний мир, какой как раз и нужен для того, чтобы рассказ Лены о себе и окружающей ее жизни стал в пол-

ном смысле этого слова человеческим документом. Чтобы Лена Бармина и Наталья Белохвостикова настолько отождествились в нашем восприятии, что рассказ Лены о себе стал бы таким же исповедальным и для актрисы также.

О чем же рассказывает Лена? О себе? Да, но так, что рассказ о себе в то же самое время превращается и в рассказ о всей той жизни, какая ее окружает, о всех тех убеждениях и принципах, какие она из этой жизни извлекает. Именно в ней и получает наиболее полное, гармоничное воплощение то единство мира и человека, вернее та выраженность большого нашего мира в человеке, во всем образе его чувствований и нравственных представлений, утверждению и осознанию которых Герасимов посвятил свой фильм. В той маленькой крутолобой девочке с большими внимательными светлыми глазами, какую мы видим на экране, не только отражается, но и перерабатывается, оценивается целый мир разнородных и часто разнокачественных впечатлений. Мы это видим, понимаем с предельной отчетливостью. И именно за этим процессом преломления в ней этого, окружающего ее мира в первую очередь и следим. И чем бурнее делаются ветры, сталкивающиеся на ее «душевной горе» (выражение Леонова), тем разительнее проступает цельность ее натуры, та совершенная невозможность для нее как-либо по-другому, щадя себя, компромиссно воспринимать и оценивать сигналы, несущиеся к ней из жизни, в которой и состоит важнейшая черта ее нравственного облика.

Герасимов вглядывается в характер Лены с пристальной сосредоточенностью, временами даже как будто чуточку остраненно. Это единственный характер в фильме, исследованный не только в своем настоящем состоянии, а и в генезисе. Огромное значение в этой связи имеет настойчиво акцентированная Герасимовым тема духовной близости Лены со своим отцом, никогда не покидающее ее ощущение своей непосредственной личной связанности со всем родом Барминых, а через них — с историей всего края. Прошлое рода Барминых, ссыльных декабристов, демократов — просветителей, ученых, преданно влюбленных в народ, в свою землю, зримо продолжает себя в Лене, живет в ее сознании не как воспоминание, а как нечто живое, как начало, еще продолжающее формировать ее собственные нравственные оценки и представления. Лирическое волнение, с которым сняты долгие разговоры Лены с отцом, их прогулки, их споры, многое определяет в духовной атмосфере картины. Именно в тех сценах, где Лена дается через свое отношение к отцу, и берет начало тот тон чистого, высокого и вместе с тем строгого, чуждого какой бы то ни было чувствительности лиризма, который так характерен для всей ленты. В Лене — Белохвостиковой в этих сценах очень заметна та же строгая сдержанность в выражении чувств, та же высокая духовная культура (несовместимая ни с какой эмоциональной разболтанностью), какая так характерна для Бармина — Жакова. Они оба одинаково целомудренно строги во всем, что касается внешнего проявления их переживаний, оба ни разу — даже когда вспоминают о Ленкиной матери, даже в больничной палате, из которой Бармину уже не дано будет выйти,— не отдаются во власть владеющих ими волнений. Поэтому, когда позже, испытав из-за любви к Черных почти непосильную для нее сумятицу чувств, Лена все-таки оказывается в состоянии подняться над болью, такой мучительной, что из-за нее она могла «все перепутать», могла потерять волю «самой решать свою судьбу», в ней снова как бы отзывается ее покойный отец, его представление об ответственности человека перед собой и перед жизнью.

Л. Рыбак в одном из своих очерков рассказывал, помнится с недоумением, о том, как однажды, когда Жаков уже отснялся во всех основных сценах, Герасимов вдруг начал показывать ему, каким должен быть на экране Бармин. Зачем он это сделал? Ведь для Жакова этот показ практического значения уже иметь не мог... Зато он, надо думать, очень был важен для Лены! Акцентируя свое видение роли Бармина, Герасимов, как верно предполагает очеркист, соответственно настраивал Наталью Белохвостикову, ее стремился за-

жечь своим пониманием характера старого ученого. Потому что в свете этого характера, в унисон с ним должна была строиться и Ленина роль. Не только ее мироощущение, а и весь строй чувств, манера поведения, отношение к себе и к окружающим, словом, все то, что можно назвать ее человеческим стилем.

Белохвостиковой очень удалось это. Она нашла в себе все те барминские черты, которые нужны были для проявления генезиса Ленина характера, и сумела показать, как эти черты в ней прорастают, кристаллизуются.

Многим критикам показалось, что на ее Лене есть все же некий идеализирующий отсвет. «Образ Лены Барминой — писал, например, один из них,— для автора означает тот нравственный идеал, который он сознательно «очищает» от несовершенств, представляя личность своего рода исключительную».

В этом утверждении много примечательного. И все же думается, то значение нравственного образца, идеала, какое Герасимов действительно придает Лене, осознается нами без сопротивления, с доверием только потому, что «идеальное» в ней как раз свободно от какой бы то ни было исключительности. И та, для всех, кажется, очевидная, естественность, жизненная достоверность, с которой существует на экране Белохвостикова, оказалась достижимой именно потому, что гармония, внутренняя просветленность, нравственная сила, полная неспособность к отступлениям и компромиссам, даны в Лене как ее норма, как то, что присуще ей органически и проявляется в ней естественно, само собой, ну так, к примеру, как проявляется блеск глаз или легкий румянец на щеках. Чтобы достичь такого результата, надо было не подтягивать к нему актрису — надо было все эти черты открыть непременно в ней самой, обнаружить их — в зародыше хотя бы — в ее человеческом потенциале. Я, конечно, не хочу этим сказать, что Лену надо понимать как автопортрет Белохвостиковой, но я действительно думаю, что свою характеристику образа Герасимов строил, идя не от Лены к исполнительнице, а от исполнительницы к Лене.

●

Герасимов издавна любит включать в свои фильмы пространные цитаты. В «Учителе» Чирков читал чеховского «Ваньку Жукова», а Макарова пересказывала «Крестьянскую войну в Германии» Энгельса. В «Молодой гвардии» один из важнейших эмоциональных пиков образовало чтение Улей Громовой — Мордюковой лермонтовского «Демона». На этот раз он вооружил Лену блоковскими «Скифами». И добился, как мне кажется, эффекта поразительного сразу в нескольких отношениях. Когда в маленькой комнатке рядовой сибирской библиотеки возникает видение того страшного дня, когда настанет срок «старого мира» и «свирепый гунн в карманах трупов будет шарить, жечь города и в церковь гнать табун», когда ломкий, напряженный, совсем не актерский голос Лены настойчиво требует: «в последний раз: опомнись, старый мир!», тогда необозримо расширяется не только эта комнатка, а и весь экран, масштабы всего герасимовского киноромана. Именно здесь, в эти минуты, наглядно достигается то единство мира и человека, человека и творимой им истории, та возможность через одного человека пропустить весь мир, все его бури, тревоги и надежды, о которых Герасимов говорил еще в своем, правду сказать, не показавшемся мне убедительным, диалоге с актрисой Жирардо в фильме «Журналист». Здесь, в эпизоде чтения «Скифов», мысль о том, что к пониманию человека, его возможностей, психической структуры, созидательных потенций, надо идти обязательно не только от него самого, а от отраженного в нем мира истории, социальной реальности, народных стремлений, мысль о том, что каждый человек причастен к истории и, только осознавая эту причастность, по-настоящему осознает самого себя, выразилась не декларативно, не как общий тезис, а естественно, просто, потому что воплотилась в Лене, в ее характере.

А когда Ленины слушатели, оправляясь от власти только что прошумевших над ними видений, неловко, наощупь пытаются разобраться в пережитом, мы, сидящие перед экра-

ном, в свою очередь постигаем высокий человеческий смысл происходящего, понимаем, что обожженные дыханием высокой поэзии Черных, Коновалов, даже Женька, еще не вышедший из стадии почти бездумного, щенячьего опьянения миром (эту роль с артистическим изяществом, легко и мягко играет Александр Сныков), одинаково поднимаются на ту «душевную гору», откуда виднее становятся и весь мир и их личностное бытие — во всей своей неповторимости и взаимообусловленности, взаимосвязанности. Ведь они в эту минуту — частица той самой России, которая «в последний раз» зовет старый мир «на светлый, братский пир», той России, которой «внятно все: и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений».

И в то же время эта сцена — кратчайшая дорожка к пониманию самой Лены. Вслушайтесь в то, как и что она слышит в стихах Блока, и вы многое поймете в ней. И ее сперва робкое, осторожное, а потом самозабвенное, до полной самоотдачи слияние с требовательным блоковским призывом к осознанию и нашей общей и своей личной ответственности за все, что еще предстоит нам там, в отдаленной глуби веков. И ее способность в себя принять всю гордость и всю боль за Россию, звучащую в блоковских стихах. И ту внутреннюю стесненность, с какой она «проскакивает» томящие огнем строки Блока о любви, «которая и жжет и губит».

Не потому, что ей неведома такая любовь. А как раз потому, что любовь тяжело и страшно бьется в ней, но говорить о ней не только здесь, а где бы то ни было, даже самой себе о ней проговориться, значило бы уступить этой губительной любви, изменить себе и своей внутренней правде.

Изменить же себе, своему нравственному императиву Лена Бармина не только не хочет, а и не может, не умеет.

●

Герасимов умно и точно дорисовывает портрет Лены, ставя рядом с ней Катю Олзоеву и Валю Королькову. Обе они нужны фильму только потому, что нужны Лене Барминой. Они ее «договаривают», оттеняют, но не через противопоставление, а через сопоставление, мягкое и ненавязчивое.

Обе они по-своему прелестны. И даже то смешное, наивное, а иногда и суетное, поверхностное, что есть в них, не способно ни нарушить их обаяние, ни ослабить нашу симпатию к ним. Тем не менее рядом с Леной они не то чтобы проигрывают, а как-то становятся открытее в своих маленьких слабостях. И когда Катя Олзоева самозабвенно жалуется Лене на то, что ее «сердце разорвано пополам» из-за любви к юному балетному «гению», а потом, когда Лена приезжает к ней в деревню, с торжеством показывает подруге его фотографию, не очень-то соответствующую нашим ожиданиям, мы смотрим на эту милую игру в любовь через Лену, через предстоящие ей испытания любовью — глубокой и трудной. Наталья Аринбасарова рассказывала, что ей очень хотелось сыграть свою героиню «существом романтическим, окрыленным», мечтала о том, что роль бурятки балерины «будет эмоционально приподнятой», но что режиссер не дал ей строить образ в этих параметрах. Даже в сцене танца, который, по мнению артистки, был «снят приземленно» («нет в нем ни полета, ни вдохновения»)*! Конечно, этот спор артистки с режиссером, выплеснувшийся на страницы журнала, очень многое проявляет не только в трактовке роли Кати, а и в художественной структуре всего фильма. Тем не менее как раз в танце Кати Олзоевой, при всем том, что он действительно получился немного смешным, отчетливо проступает еще и лирическая взволнованность, окрашивающая все исполнение Аринбасаровой. Конечно, на классические пируэты и батманы, которые старательно проделывает Катя на фоне простенького, серенького заборчика, мы смотрим с тем же отчуждением, какое в эту минуту чувствуется и в единственной Катиной зрительнице. Но есть в этом танце и нечто простодушное, наивное, восторженное, и в этом своем восторженном простодушии трогательное. Так торопиться приобщить подругу к миру своих творческих

* См. «Искусство кино», 1970, № 10, стр. 95, 96.

радостей, подарить ей хотя бы частицу своих новых богатств может только очень доброе и чистое существо. И мы, пока следим за тем, как вдохновенно подпрыгивает она среди высокой травы, улыбаемся ей сочувственно и благодарно. Нет, что ни говорите, а Катя Олзоева милое, славное существо, пускай немного простоватое, но доброе и чистое, обладающее немалым запасом душевных сил, еще ждущих своего проявления. Вот почему Катя не только сопоставлена с Леной (Аринбасаровой кажется, что никакой другой функцией ее героиня в фильме не наделена), но и с б л и ж е н а с нею. Они по праву подруги, хотя Лена и намного опередила Катю в своем духовном развитии.

Юмористическая интонация, какая чувствуется в характере Кати Олзоевой, становится еще различимее в режиссерской оценке Вали Корольковой. В новом фильме Валентина Теличкина сохраняет ту же странную медлительность, почти заторможенность эмоциональных реакций, которая так поразила и очаровала всех нас в «Журналисте». И все же в картине «У озера» Валя Королькова в чем-то неуловимо другая, переменившаяся. В «Журналисте» все ее существо было как бы погружено в дрему и даже то, что остро поражало и захватывало ее, доходило до нее лишь преодолев этот барьер сна. В новом своем воплощении Валя Королькова деятельна, кипит энергией, сразу, что называется, берет быка за рога и проявляет если не способность, то склонность сразу же, с налету ориентироваться в любой новой ситуации, в любой только что возникшей перед ней проблеме. Все это, вероятно, где-то в будущем грозит очень осложнить существование тех, кому доведется иметь дело с Валей. Особенно после того, как она окончательно уверует в себя и в свое право участвовать в решении и таких проблем, как сохранение Байкала или постройка плотины через Берингов залив. Но пока еще готовность стать активной участницей любого «величайшего начинания века», не слишком утруждая себя при этом специальной подготовкой, еще ничем и никому не грозит. И за переизбыточной, немного суматошной энергией Вали отчетливо прослушивается ее доброе, честное, верное в любви и дружбе сердце. На свой лад она поэтому такое же превосходное существо, как и Катя, и, так же как Катя, одновременно в чем-то существенно оттеняет Лену, ее слишком рано определившуюся духовную глубину и зрелость, и превосходно с нею «монтируется». Они — разные, но не противоположные, и Герасимов с хорошим чувством юмора проявляет и то, в чем Лена опережает свою подругу, и то, что их сближает.

И этой оценкой еще раз подчеркивает, что то высокое, светлое, что присуще нравственному облику Лены, не отрывает ее от других, а, наоборот, сближает ее с ними. Ведь значительность характера Лены, подчеркну это еще и еще раз, не в ее исключительности, а в типичности, в том, что ей присуще то же понимание нравственного идеала, то же сознание ответственности человека перед миром, какое присуще и другим, но присуще еще как бы на эмбриональной стадии, тогда как у Лены оно достигает полной выраженности и определенности.

Впрочем, и у нее оно достигает полной выраженности не сразу. Белохвостикова очень внимательна к переменам, происходящим в Лене, которая уходит из фильма иной, чем была в его начале. И когда в финале она снова «по-телевизионному» смотрит в зрительный зал, прощаясь с нами и объясняя, почему не «смогла поступить иначе», почему решилась все-таки уехать от своего озера, на нас смотрят уже не те глаза, которые так доверчиво и простодушно приглашали нас в начале картины полистать странички семейного альбома. Теперь это глаза строгие, может быть, даже суровые, глаза, многое понявшие и оценившие.

В фильме у Лены есть еще один персонаж-спутник, все назначение которого состоит только в том, чтобы договорить, вернее, пародийно отграничить ее основную тему от возможных схематических и упрощенно-благополучных, «эталонных» истолкований. Словно предвидя появление статей, в которых Лена будет окружена нимбом идеального героя,

Герасимов заранее спародировал подобную методологию, сделав ее носительницей торопыгу Валю Королькову. Это она взыскует в фильме об «идеальном герое» и, еще не встретив такового в жизни, так сказать, авансом, уже объявила «гармоническим человеком» бригадира Коновалова. Однако никто иной, как Лена, высказывает сомнение в реальности существования подобного совершенства. «А сама-то ты веришь в гармонического человека?» — спрашивает она Валю тоном, каким обычно спрашивают: а ты веришь в снежного человека? Нет, оказывается, Валя тоже не очень-то в него верит. Зато она непоколебимо уверена в том, что гармонического человека надо создавать, хотя бы и «помогая» слишком уж медленно поспешающей жизни. «Надо же улучшать,— растолковывает она Лене свою позицию, после того как выяснилось, что Коновалов пока еще весьма далек от абсолютного совершенства.— Может, пока и нет (гармонического человека.— *Е. С.*), так потом будет. Вот и ищешь примеры, хотя бы относительные».

Знакомая методология, не правда ли? Знакомая и, как может засвидетельствовать каждый, кто следит за литературной периодикой известного толка, очень живучая. Сделав именно Валю Королькову ее адептом, Герасимов, думается, не очень погрешил против истины. Во всяком случае, он был безупречно прав, когда дал понять, что только с Валиной способностью в любом, самом трудном случае оставаться на поверхности явления можно было так «улучшить» Коновалова, как это сделала она, придав ему титул «гармонического человека». В теме Коновалова поэтому заключена ирония столь же острая, взрывчатая, сколь и основательная, нашими же недавними литературными спорами подсказанная. (Жаль, что Вадим Спиридонов, играющий Коновалова, актерски слишком мало подготовлен к тому, чтобы ярко и смело развить порученную ему тему: у него нет ни юмора, ни иронии, ни дара к острой типизации). Но не только ими, а и логикой развития самой картины также. Она действительно нуждалась в возведении барьера с этой стороны: опасность смешать метод, каким сам Герасимов пользовался в работе над образами Лены, пожалуй, даже Бармина и Черных, с методом «улучшения» натуры, прокламируемым Валей Корольковой, была и впрямь серьезной.

Но смешения не произошло. Порукой тому не только доверие, какое неизменно вызывает у зрителей Лена Бармина, а и весь настрой фильма, требующего от нас не благодушно-созерцательного, а активно аналитического отношения ко всему, что происходит на экране со всеми действующими в фильме лицами.

Один из критиков увидел «г л а в н у ю и драгоценную особенность» нового фильма Герасимова в «воплощенной в нем полноте жизни». «Есть люди,— писал этот критик,— обладающие прекрасным даром любви к жизни. Люди, умеющие находить радость от ее великих и малых проявлений. Герасимов принадлежит к этим счастливым людям». Что же, в этом наблюдении много справедливого. Однако, во-первых, надо было бы, думается, не забыть и о том, что Герасимов никогда, а в «Озере» в особенности, не был просто поэтом жизни, ее радостным и благодушным созерцателем. Он всегда и во всем прежде всего аналитичен и за эмпирически явленным настойчиво, упорно ищет мысль, иногда даже принося ей в жертву (во второй серии «Журналиста», в «Людях и зверях») непосредственность и полноту в передаче реальности. А во-вторых, он и не благодушный пантеист, вообще любящий жизнь, а человек с определенным, крепко сложившимся представлением о том, к а к о й должна быть эта жизнь. И все проявления действительности — большие и малые — одинаково поэтому рассматривающий не просто в свете своей «любви к жизни», а обязательно в свете определенного общественного идеала, то есть опять-таки аналитически, философски.

В этом, надо думать, и состоит — в отличие от «гармонического героя», «улучшенного» по способу Вали Корольковой,— сущность тех поисков прекрасного, которыми Герасимов занят в своей новой картине. В фильме недаром постоянно присутствует образ Байкала, этого великого озера, давно превратившегося

в сознании народа во что-то несоизмеримо большее, чем просто водохранилище, хотя бы и уникальное по составу воды. Образ Байкала придает глубину, обаяние, а вместе с тем и тревожность, особый драматизм всей художественной структуре картины. Ведь Байкал, всей чистотой своей отчаянно обороняющийся от беспринципной и безответственной деляческой активности Ивановых, ждет, чтобы мы не на словах, а на деле пришли ему на помощь. Красотой, как и чистотой, нельзя просто любоваться, их надо уметь защищать, оберегать бдительно и целомудренно. Только на этом пути прекрасное может стать не природным, а человеческим, то есть сознательно выработанным, завоеванным нами свойством. В осознании этого — суть развития, которое мы отмечаем, анализируя, сопоставляя взгляды Василия Черных в начале и в финале картины. В споре, возникающем при первом появлении Черных на берегу Байкала, он, похоже, еще не смог бы сформулировать ту мысль о чистоте, которая требует нашей защиты, с которой он уходит из картины. В том, первом споре, справедливо настаивая, что задача состоит не в том, чтобы возвращаться назад к природе, как, по-видимому, думает Коля Ткаченко, а в том, чтобы идти вперед к ней, он пока еще только в самых общих чертах представляет себе, в чем состоит это различие. И чего будет ему самому стоить готовность на деле сдержать обещание не забыть, не оставить втуне урок любовного, ответственного отношения к родной земле, к ее богатствам и красоте, преподанный ему Барминым. В том споре он еще только начинает отмежевываться от Иванова. Их главный спор пока еще впереди. И спор этот, надо думать, будет долгим, продолженным далеко за пределами фильма.

●

Внутри же самой картины этот спор вовсе не сводится к прямым столкновениям Черных с Ивановым. В Иванове как таковом интересного ведь немного. Это персонаж не новый, описанный и исследованный давно и досконально. Так, по-видимому, рассуждал Герасимов, когда определял место, которое должен был занять в фильме уважаемый Иван Сергеевич. Он полагал, что достаточно будет просто обозначить явление, проступающее за персоной Иванова, чтобы зритель сам дорисовал, додумал остальное. Что же, Иван Сергеевич Иванов — это и впрямь «комбинация нехитрая», хотя и ох, какая жизнеспособная, ох, какая многовариантная и эластичная. Так что, думается, вряд ли стоило так уж скупиться для него на «жилплощадь» в фильме. Зритель-то, конечно, знает, кто таков Иван Сергеевич Иванов и какими бывают результаты его обычно весьма благополучно протекающей служебной деятельности. Но знает вообще. В картине же перед нами возникает своя особая реальность, замкнутая, как и во всяком художественном произведении, в своих собственных пределах. И от того, что в системе данной картины интерес к Иванову так демонстративно ослаблен, так нейтрализован, многое все же теряет и картина и выраженная в ней идея. Теряет в остроте, драматизме, напряженности, даже в типизме, жизненности. Потому что если Иванов и впрямь не интересен Черных, то зрителям далеко не безразлично, как будет протекать их борьба, как и какими способами Черных думает победить своей правдой тугую, лоснящуюся от самодовольства, трудно уязвимую для ударов кривду Ивановых.

Возможно, Герасимов не занялся подробным исследованием перипетий этой борьбы потому, что тот конкретный опыт, который он наблюдал на Байкале, еще не давал ему достаточных материалов для того, чтобы обнаружить в действии, на практике преимущества Василия Черных перед Ивановым? В этом случае ему и впрямь лучше было сосредоточить все свое внимание на внутренней характеристике Черных, на выявлении в нем тех качеств, которые если не сегодня, то завтра, хочется верить, обязательно все же восторжествуют, приведут его к победе. Георгий Радов, который дал, на мой взгляд, наиболее полное, емкое истолкование картины «У озера» как картины, отразившей не вообще советский образ жиз-

ни,— в его наиболее типических, отличительных чертах,— а именно наши, шестидесятые годы, писал о Черных: «Хорошо зная десятки коммунистов — хозяйственников и крупного и среднего «калибра», я, глядя на экран, поражался, до какой степени верно автор и актер уловили и как они — скупейшими средствами! — сумели передать наиважнейшие черты государственного человека шестидесятых годов: его деловитость, собранность, демократизм и непоказную, глубинную, редко-редко проступающую на поверхность, но вместе с тем железную непреклонность». И дальше: «Я не знаю, как это Шукшин делает, но отблеск жарчайших схваток, которые происходят где-то за кадром, этот отблеск явственно приметен на его усталом лице, когда Черных ровным голосом говорит о чем-то постороннем, ну, скажем, о книгах. Да, он, видно, только из драки, но спокоен, а значит, черт возьми, держится»*.

На мой взгляд, все это действительно есть в игре Шукшина и верно передает общественную сущность созданного им и Герасимовым характера. Настолько верно, что я считаю себя обязанным напомнить читателю также и о том, что автору статьи «Люди шестидесятых годов» нежелание Герасимова драматургически развертывать схватку Черных с Ивановым представляется — вопреки тому, что было мной написано на эту тему абзацем выше — правильным, понятным. Я, повторяю, не верю в то, что фильм от того, что Герасимов не показал противоборства Иванова и Черных в действии, выиграл, окреп. Но мне представляется очень симптоматичным, что основание для согласия с драматургией фильма Радов почерпает как раз в своей глубочайшей вере в Черных. В своем исходном убеждении, что Черных, каким его написал Герасимов и сыграл Шукшин, с а м, в самом себе принес на экран и все напряжение кипящей в действительности борьбы и всю свою правоту. Что же, в такой точке зрения есть свой резон: если бы стратегия сражения за Байкал была выявлена драматургически, больше выиграла бы картина, нежели сам Черных. Картине такое выявление, уверен в этом, было бы очень на пользу, Черных — может быть, не в такой степени. Для него прямое словесное состязание с Ивановым, возможно, и впрямь было необязательным. Тем более что у образа Черных есть и своя особая тема и своя особая драматургия в фильме. Я уже говорил, что Черных на протяжении фильма углубляет и расширяет свое отношение к проблеме Байкала. Не останавливается на одной лишь деловой, практической ее оценке, а ищет и те ее аспекты, за которыми открывается общефилософский смысл всех споров. Он, если так можно выразиться, о ч е л о в е ч и в а е т проблему, то есть открывает в ней грани, актуальные для формирования, развития того отношения человека к окружающему его миру, какое должно быть присуще именно нам, нашему обществу.

Как раз в этом и состоит главный интерес отлично выписанного Герасимовым и превосходно сыгранного Шукшиным и Белохвостиковой спора между Черных и Леной о том, в чем смысл коммунизма. Лене он видится «не в лишнем куске, а в красоте. Ведь коммунизм и есть красота и чистота». Черных с этим согласен. Но он, чувствуя несколько идеальный, даже отвлеченно идеальный оттенок, который придает слову коммунизм Лена, считает в то же время необходимым существенно обогатить и досказать выдвинутую ею формулу. «Согласитесь и вы,— говорит он ей,— что красота не создается по воле заклинаний. Ведь в основе-то все равно будет труд человеческий. То есть, простите, хозяйство, экономика, расчет». Поправка, как видим, существенная, веская, особенно в устах такого человека, как Черных. Однако суть спора еще не в ней. Она обнаруживается в тот момент, когда Лена заговаривает о том, как она понимает опыт, практику. Ее глубоко тревожит, что в повседневности «то, что называют «опытом», может оказаться просто «привычкой». Даже хуже: «привычкой к уродству. И злу». А между тем, задача всех задач в том и состоит, чтобы исключить возможность превращения д о б р о г о в з л о е или, другими сло-

* «Литературная газета», 3 апреля 1970 года.

вами, возможность такого делячества понимания практики, когда из нее вышелушиваются нравственный смысл, нравственная цель, красота. Такого нельзя допустить и при решении байкальской проблемы. Такого нельзя допускать и во всех других областях жизни. Вот почему так важно не превращать о п ы т в п р и в ы ч к у, вот почему необходимо, чтобы у людей, поставленных, подобно Черных, к рычагам управления, во всей свежести и остроте сохранялось ощущение нравственного смысла совершаемого, той высшей цели, которой должна служить их деятельность.

Диалог этот — ключевой, в нем и философская концепция фильма, и объяснение того, почему в картине, посвященной, казалось бы, проблеме охраны природы, в частности Байкала, на главное место выдвинулась Лена, к этой проблеме действительно не причастная. Ведь если она не может повлиять на ход работ по промышленному освоению Байкала, то именно ей дано раскрыть, чем борьба вокруг Байкала важна в ч е л о в е ч е с к о м смысле, какие общего значения нравственные ценности ставятся в ней на карту и почему так важно, решая задачи, с освоением Байкала связанные, не ограничиваться оценкой того, что может принести то или иное решение сегодня; а непременно видеть и то, как это решение может повлиять на формирование отношения человека к миру, на осознание им своего места в той новой исторической реальности, которая возникла после победы социализма.

●

Выше я с удовлетворением привел характеристику, которую дал Василию Черных Радов. Теперь мне кажется необходимым к ней добавить, что Черных у Шукшина не только умеет отлично работать, собранно и деловито, а еще и любит думать, фантазировать, чувствует острый вкус мысли, вдруг открывающейся в процессе трудного спора, умеет с увлечением и подъемом искать в ситуациях, где обычный хозяйственник, даже хороший, увидит только цепь практических задач, еще и их связь с общими целями и задачами нашего строительства, с главными идеологическими проблемами века. Это наслаждение мыслью, временами даже почти артистическое удовольствие от точно и выразительно найденной формулировки проступает у Черных даже там (например, в ночном разговоре с Коноваловым, после прощания с Леной), где ему вроде бы и не до философствований, и поэтому тем более в нем примечательно и интересно. Шукшин — и в этом принципиальное своеобразие, даже новизна его трактовки — опирает наше доверие к своему герою не только на его силу, яркую эмоциональность, крутую волю, а и на его глубину, духовную культуру, интеллектуализм. Практик, человек крепкой, точной хватки, умеющий, когда надо, уверенно и сильно грести и против волны, он смотрит на жизнь с острым и радостным интересом, крутизна ее поворотов его не пугает, а взбадривает, от сложности возникающих задач он получает не только стимул к действию, а и обязательно к размышлению, иногда далеко уводящему его за пределы, этими задачами очерченные. Это действительно отличный работник, человек острого и светлого ума, способный получать радость и от работы, и от хорошей картины, и от умного спора, и от свежей мысли, и от встречи с хорошим, но в чем-то для него трудным человеком. Неожиданная мысль, значительная и веская, даже если она идет вразрез с его узко понятым практическим интересом, способна увлечь его так, как захватывают его и рассуждения Бармина, направленные, казалось бы, прямо против его будущей деятельности. Эту драгоценную способность воспламеняться от мысли и самому думать широко и свободно, как-то очень вкусно и радостно, Шукшин подчеркивает в Черных на всем протяжении фильма, не исключая и тех сцен, где происходят его встречи с Леной.

Не знаю, может ли его восхищение Леной быть названо любовью? Скорее это любование Ленкиной чистотой, нравственной силой, цельностью. И уж, во всяком случае, его стремление к ней всегда носит еще и интеллектуальный характер. Черных с Леной прежде всего интересно, в его жизнь, где все же, надо думать, преобладают задачи практические, забо-

ты узко деловые, она вносит тот элемент идеальной духовности, чистой и бескомпромиссной в своем этическом максимализме, который ищет и сам Черных. Этим я не хочу сказать, что их влечение друг к другу умозрительно, холодно-рассудочно. Наоборот, в нем есть и страсть, недаром Лена так боится «все перепутать», да и Черных тоже ведь не заподозришь в рационализме и недостатке чувственного начала. Но особая духовная и даже умственная, «головная» окрашенность их отношений несомненна. Во всяком случае, путь друг к другу они не случайно находят как раз в тех спорах, где увлечение мыслью так естественно переходит в увлечение собеседником, а первоначальное, исходное различие во взглядах открывает в конечном счете их действительную общность, близость.

Так определяется место и значение Лены в жизни Черных, а вместе с тем и во всей картине. Для фильма «У озера» ведь характерно как раз такое изображение действительности, когда ситуации, даже самые существенные и практически важные, волнуют автора не сами по себе, а прежде всего тем нравственным смыслом, какой за ними раскрывается. Недаром спор между Леной и Черных о добре, которое есть и смысл и цель всякой деятельности и которое ни при каких условиях, даже самых заманчивых в узко практическом отношении, нельзя превращать в зло, потом проходит через весь фильм, вовлекает всех его участников. В этом споре сами собой, легко и естественно открываются и с т о к и нашей правды и нашей силы, и с т о к и той очистительной новизны, раздумьем о которых согрет весь фильм.

Лена и активная, убежденная участница этого спора и живое олицетворение правды, за которую борется автор фильма. В ней действительно очень заметно некое и д е а л ь н о е начало, не случайно отмеченное почти всеми писавшими о картине. Только начало это, как отметил еще Г. Капралов, дано в Лене не как нечто исключительное, а как естественно и органично из жизни вырастающее и с нею сливающееся. В ее облике нет поэтому ничего искусственно сконструированного, ничего, что было бы достигнуто специальным о ч и щ е н и е м Ленина характера от возможных несовершенств. Нет, все обаяние, вся прелесть Ленина образа в том и состоит, что он абсолютно е с т е с т в е н, достоверен, что, следя за Леной, об ее «идеальности» не думаешь, и только потом, когда фильм остается позади, с удивлением и радостью вспоминаешь, какое милое, чистое и нравственно гармоничное существо перед тобой только что явилось. И что такого особенного, исключительного она сделала, эта профессорская дочка? В чем наглядно проявилась ее «идеальность»? Да, пожалуй, ни в чем, потому что все, что она делала и говорила, было так просто и естественно, так о б ы ч н о, что, кажется, иначе в сходных обстоятельствах себя и повести было нельзя. А между тем сердцем вы все-таки твердо знаете, что видели на экране человека в полном смысле этого слова прекрасного, такого, что в нем нам открылась не только правда э т о г о характера, а и правда времени, такой характер сформировавшего.

●

Здесь надо сделать еще одно, на этот раз последнее отступление. Выше уже говорилось о том, что, сознавая особую сложность своего замысла, Герасимов в «Озере» идет на сознательное «обнажение приема», точнее — на специальное привлечение внимания зрителей к эстетическим нормативам и принципам, положенным в основу картины. Как раз такой цели служит и эпизод в доме художника Уризченко.

Появление Лены и Черных у Уризченко внешне мотивируется желанием автора указать на гармонизирующую, просветляющую силу искусства. Но есть в обращении Герасимова к живописи и скульптурам Уризченко и другой смысл, не менее активный и весомый. Чтобы это уразуметь, припомним, в каком отношении произведения художника стоят к натуре, к действительности. Они с нею сопоставлены в п р я м у ю, так что мы одновременно видим и «модель» и ее эстетически преображенное отражение в искусстве — в металле, глине, на полотне. Не только Катя уз-

нает на одной из картин своего деда, но и мы тоже узнаем на них те самые бурятские лица, широкие и добрые, мягко округлые и как-то по-особому плавно очерченные, среди которых мы только что находились за столом у Николая Ивановича. Но видим как-то иначе, эстетически завершенными, в ы р а ж е н н ы м и в своих пластических и духовных особенностях в той степени, какая редко бывает присуща самой натуре. Если хотите, то в картинах и скульптурах Уризченко присутствует то самое идеальное начало, о котором говорил еще Гегель, когда указывал на способность искусства раскрывать основное и существенное в явлении, преодолевая тормозящую энергию слепой случайности и дурной, бессодержательной характерности (и которое — не знаю, надо ли напомнить об этом напоследок еще раз? — ничего общего не имеет с «приукрашиванием» модели по способу Вали Корольковой).

В фильме Герасимова отношение к натуре почти то же, что и на картинах Уризченко. То очерковое начало, которое так ощутимо дает себя знать в стилистике ленты и которое кинокритикой осознается обычно как дань режиссера модной сейчас документальности, на самом деле имеет еще и другую, более сущностную функцию. Поставив своих вымышленных героев в круг лиц, пришедших в фильм из жизни, и документально точно воссоздав на экране обстановку, среду, в которой его героям предстояло перед нами явиться, Герасимов прежде всего установил очень высокую точку отсчета и для себя, и для операторов, и для актеров. Ведь выйдя на прямую стыковку с действительностью, им всем предстояло естественно и мягко в нее вписаться. И если они смогли это сделать, то только потому, что у автора картины был о д и н и т о т ж е руководящий принцип и при отборе жизненных реалий и при формовке характеров, созданных его творческой фантазией. И в том и в другом случае он одинаково видел не только явление, факт, но и скрытую за ними идею, то, что составляет их и с т о р и ч е с к у ю сущность.

В этом смысле можно, по-моему, говорить и об историчности фильма «У озера». По нему, в отличие от большинства наших картин, воспроизводящих современность только осколочно, через разрозненные внешние приметы, можно судить о времени, об эпохе, можно составить представление о внутреннем, общественном содержании именно наших, шестидесятых годов. Г. Радов, впервые указавший на эту особенность фильма Герасимова*, был очень прав, причем, похоже, прав даже в еще более глубоком смысле, чем это ему самому представлялось. Ведь верно выражает сущность наших дней не только позиция, занятая Черных в споре о Байкале, не только уровень достигнутого в этом споре понимания стоящих перед обществом задач, а и вся н р а в с т в е н н а я атмосфера фильма, весь о б р а з действительности, в нем возникающий.

Под знаком именно такого понимания, в свете такой установки осуществлялись в картине и отбор очеркового материала и разработка характеров основных героев. И это не могло не определить высокую общественно-организующую функцию фильма.

●

В «Защите поэзии» Бехер верно напомнил, что, «воссоздавая действительность по присущим ей законам правды, красоты», художник «прибавляет к этой действительности новую действительность, которая отныне оказывает воздействие как ее художественный образ».

Так, как это и произошло с картиной С. Герасимова. Путь, который в ней проходит главная героиня, это путь не только измеряемый ее отношениями с отцом и Василием Черных. В нравственном опыте, приобретаемом Леной, есть и другой, еще более глубокий смысл, тот, на который наводит нас уже отцовское предупреждение: «Нельзя всю жизнь прожить у озера». Здесь, у озера, Лена прониклась тем ощущением своей неразрывной связи с родной землей, с духовным наследием, завещанным ей отцом, которое навсегда составит основной источник, питающий ее нравственную силу. Здесь она начала и свой

* Напомню, что статья Г. Радова так и называется: «Люди шестидесятых годов».

путь к пониманию глубинных истоков той строгой и требовательной правды, которой будет мерить всю свою жизнь и все свои стремления. Здесь начнется и ее путь в мир, к тем новым далям и новым испытаниям, которые уже окончательно выведут ее за пределы отрочества и юности в зрелость, к полному овладению всей полнотой и мира и собственной своей души.

И хотя это овладение остается за пределами фильма, у нас уже не возникает необходимости в том, чтобы узнать, как именно оно будет происходить. Раздумье художника над истоками Ленинского характера исчерпывающе раскрыло нам и этот характер — во всех его осуществленных и до поры еще не проявленных возможностях — и образ породившего этот характер мира.

На этом пересечении индивидуального и исторического, частного и общего и возникла в фильме «У озера» та «новая действительность» — открытая в действительности настоящей, — которая, по точному выражению Бехера, отныне прибавляется к ней ради ее, действительности, дальнейшего совершенствования и обогащения.

Экранные вести

«Чрезвычайный комиссар». Так называется документальная картина, созданная на Тбилисской студии научно-популярных и документальных фильмов. Она посвящена жизни и деятельности соратника В. И. Ленина, видного деятеля Коммунистической партии и Советского государства Серго Орджоникидзе. Постановку осуществил Шалва Чигунава по сценарию, написанному им совместно с Верой Гиунашвили и Александром Сигуа. «Мы стремились,— говорит режиссер-постановщик, — рассказать о главных этапах жизни этого замечательного человека. С именем Орджоникидзе связаны героические дела бойцов Красной Армии, борьба за установление и упрочение Советской власти на Украине, в Азербайджане, в Армении. Один из эпизодов ленты — выступление Серго Орджоникидзе на многолюдном митинге в столице Азербайджана Баку — характеризует его как выдающегося оратора, умеющего убедить слушателей, зажечь их большевистскими идеями. Заключительные кадры фильма посвящены работе Орджоникидзе в Народном Комиссариате тяжелой промышленности СССР, его неустанной заботе о развитии советской индустрии».

●

Актер и режиссер Евгений Матвеев ставит на «Мосфильме» картину «Смертный враг» по мотивам ранних рассказов Михаила Шолохова «Смертный враг» и «Двухмужняя». Сценарий написал драматург А. Витоль при участии Е. Матвеева. В картине заняты актеры Ж. Прохоренко, С. Чекан, М. Булгакова, П. Глебов, В. Владимирова, Н. Рычагова, А. Инжеватов. Снимает фильм оператор Э. Гулидов.

●

Новый молодежный киножурнал «Ровесник» — самый молодой представитель советской кинопериодики — начала выпускать Центральная студия документальных фильмов. Каждый из десятиминутных выпусков «Ровесника» — страница жизни, труда и учебы молодого поколения нашей страны. Задача киножурнала — помогать в коммунистическом воспитании молодого поколения, выработке у него идейной убежденности, советского патриотизма, интернационализма.

●

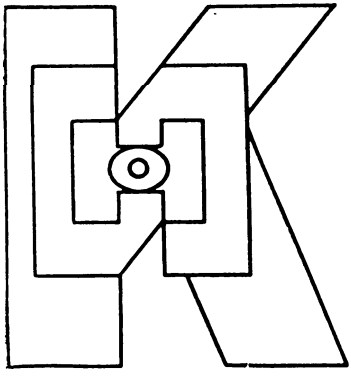
Художественный фильм «Хуторок в степи» по одноименной повести Валентина Катаева ставит на Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького режиссер Борис Бунеев, пятнадцать лет назад перенесший на экран катаевский роман «За власть Советов». Героев новой картины играют одесские школьники: Гаврика и Мотю — Андрей Юдин и Наташа Марцышевская, а Петю Бачея и его брата Павлика — братья Игорь и Слава Каретнюки.

●

Полвека назад дипломатическая миссия РСФСР прибыла в Кабул, чтобы заключить первый в истории нашего молодого государства договор с правительством дружественного Афганистана. Обстановка в мире в те годы была напряженной: английские империалисты прилагали отчаянные усилия для срыва переговоров, используя убийства, заговоры, шпионаж. Только благодаря героизму и самоотверженности советских людей, стойкости советских дипломатов удалось выполнить важный политический акт — подписать договор дружбы с Афганистаном. Об этом расскажет двухсерийный фильм «Миссия в Кабуле», съемки которого завершает на студии «Ленфильм» режиссер-постановщик Л. Квинихидзе (сценарий В. Владимирова и П. Финна).

●

Премии Ленинградской комсомольской организации ежегодно присуждаются за творческий поиск молодых, за лучшее произведение искусства. Премии за 1970 год удостоен кинорежиссер студии «Ленфильм» Глеб Панфилов за фильмы «В огне брода нет» и «Начало».



Современность — душа драматургии

А. Салынский,
секретарь правления
Союза писателей СССР

Состоялся пленум правления Союза писателей СССР, обсудивший вопрос: «Советская литература для театра, кино, телевидения и коммунистическое воспитание человека». С докладом выступил секретарь правления Союза А. Салынский. Ниже мы публикуем раздел доклада, посвященный вопросам драматургии кино и телевидения. Полностью доклад печатается в журнале «Вопросы литературы».

Советская литература всегда оказывала благотворное влияние на кинематограф, давала ему яркие образы и характеры, достойные воплощения на экране. Мы могли бы вспомнить сейчас множество фильмов, рожденных отличными романами, повестями и рассказами. Но не только экранизациями произведений литературы может гордиться советское кино. Лучшие образцы оригинальной кинодраматургии по праву считаются литературой высокого художественного мастерства.

Вспомним, как лучшие советские фильмы двадцатых и тридцатых годов освежающей грозой ворвались в мировой кинематограф. «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Встречный», «Член правительства», трилогия о большевике Максиме, «Мы из Кронштадта» и многие другие фильмы несли с собой дыхание Великой Октябрьской революции и тех перемен в жизни нашей страны, которые знаменовали собой начало новой эры в истории человечества. Фильмы эти показали людям всей земли мужественного советского человека, героя революции и гражданской войны, строителя первых пятилеток, талантливого советского интеллигента, ученого, партийного работника, пламенного коммуниста.

А какое огромное значение имели фильмы о Владимире Ильиче Ленине. Впервые образ Ленина, художественный образ вождя появился на театральной сцене в пьесах Николая Погодина и Александра Корнейчука. Вслед затем вышли фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», где автором сценариев был Алексей Каплер, режиссером-постановщиком — Михаил Ромм, «Человек с ружьем» — сценарий Н. Погодина, постановка С. Юткевича.

Выходя на мировой экран, советский кинематограф сразу заявил о себе как о кинематографе истинно народном, революционном не только по содержанию и мысли, но и по форме воплощения новых идей.

В наши дни жизнь кинематографа так тесно связана с литературой, что, по сути говоря, все достоинства литературы отражаются на экране так же, как и ее недостатки. Почти каждый хороший роман, хорошая повесть получают воплощение на экране. Многие писатели участвуют и в создании оригинальных киносценариев. Я хочу назвать имена тех мастеров нашей литературы, которые самоотверженно отдают свои силы кинематографу.

Это прежде всего Евгений Габрилович. Пройдя к семидесяти годам огромной сложности творческий путь, написав сценарии многих выдающихся советских картин, Габрилович и сегодня не утратил молодость и остроту взгляда на жизнь. Это, может быть, самый «монументальный» наш сценарист и са-

мый лиричный. Сценарии фильмов «Коммунист» и «Твой современник» — бесспорное свидетельство неиссякаемой силы таланта Евгения Габриловича.

Надо сказать о Юрии Бондареве, одном из авторов сценария-эпопеи «Освобождение», о Юрии Нагибине, авторе сценариев «Председатель», «Директор» и многих других произведений о нашей современности, о Сергее Антонове и Чингизе Айтматове, создавших по своим прекрасным повестям ряд отличных сценариев, о Ю. Дунском и В. Фриде, чья работа в кинематографе весьма плодотворна. Как литератора, мы высоко ценим замечательного режиссера Сергея Герасимова, ставящего фильмы по собственным сценариям. Назову также Даниила Гранина, Николая Грибачева, Николая Евдокимова, Александра Борщаговского, Рустама Ибрагимбекова, Александра Леваду, Василия Шукшина, Алексея Спешнева, Сулико Жгенти, Натана Рыбака, Даниила Храбровицкого, Михаила Маклярского, Григория Бакланова, Валентина Ежова, Валериу Гажиу, Нодара Думбадзе, Анатолия Рыбакова, Гасана Сеидбейли, Витаутаса Жалакявичуса, Пауля Куусберга, Будимира Метальникова, Александра Рекемчука, Дмитрия Холендро.

Все эти писатели активно трудятся в кино, и я не боюсь впасть в перечислительный тон, чтобы воздать должное людям, строящим советский кинематограф.

Сегодня, в канун XXIV съезда КПСС, мы внимательно анализируем то, что сделано за последние три-четыре года, особенно в связи со столетием со дня рождения В. И. Ленина.

Подготовка и проведение Ленинского юбилея плодотворно сказались на литературе и кинематографе. Получила свое дальнейшее развитие историко-революционная тематика. Фильмами «Ленин в Польше» Е. Габриловича и С. Юткевича, «Сердце матери» и «Верность матери» З. Воскресенской, И. Донской и М. Донского, «Шестое июля» М. Шатрова и Ю. Карасика художественный кинематограф сделал новый вклад в разработку ленинской темы, в создание образа великого вождя революции. Одна из удач историко-революционного кинематографа — фильм «Николай Бауман», авторами которого являются Г. Капралов и С. Туманов. Активизировалась также документальная кинематография, связанная с ленинской темой,— назову хотя бы фильмы «Ленин. Последние страницы» и «Разговор с товарищем Лениным».

В разработке историко-революционной проблематики советский кинематограф продвинулся дальше, приобрел кое-что новое. В его эстетике появились черты, свойственные современному передовому кинематографу. Однако надо сказать, что порой элементы иллюстративности, поверхностное изображение исторических явлений лишают произведения убедительности, художественной силы. Так получилось, в частности, с фильмом «Кремлевские куранты» по знаменитой пьесе Н. Погодина.

Нельзя обойти и явления совсем иного рода. Просто диву даешься, как могла проникнуть на экран халтурная лента «Опасные гастроли», где революцию соединили с кафешантаном.

Ленинский юбилей и предшествовавшие ему торжества, связанные с пятидесятилетием Советской власти, сконцентрировали внимание деятелей искусства на патриотической, героической теме. Здесь имеются принципиально важные завоевания. От фильма «Живые и мертвые» и других талантливых лент наше кино шагнуло вперед, осваивая новые материалы истории Великой Отечественной войны. Мы знаем, как много усилий прилагают буржуазная пропаганда и работающие на нее деятели буржуазного кинематографа, чтобы извратить историю второй мировой войны. Напомню фильмы «Самый длинный день», «Битва в Арденнах». Эти спекулятивные политические ленты представляют победу над немецким фашизмом как победу англо-американских союзников. Вот почему столь принципиальна работа писателей Юрия Бондарева и Оскара Курганова и режиссера Юрия Озерова над фильмом «Освобождение». Советская киноэпопея «Освобождение» вышла к зрителю с правдой о второй мировой войне, показывая войну в ее подлинных масштабах, раскрывая великий исторический подвиг советского народа и его армии. Зри-

тели с огромным интересом восприняли первые фильмы эпопеи — «Огненная дуга», «Прорыв» — и ждут выхода на экран последующих картин.

Удачными были и некоторые фильмы о гражданской войне. Продолжает свое боевое шествие по экранам мира «Оптимистическая трагедия», поставленная С. Самсоновым. Из новых фильмов хотелось бы отметить фильмы «Красная площадь» Василия Ордынского и «Служили два товарища» Евгения Карелова по сценариям Ю. Дунского и В. Фрида, «Белое солнце пустыни» Р. Ибрагимбекова, В. Ежова и В. Мотыля, «В огне брода нет» Е. Габриловича и Г. Панфилова, режиссера, на редкость удачно начавшего свой путь в кинематографе.

Как важно развивать сегодня героико-патриотическую тему силами талантливых литераторов и режиссеров! Ведь три четверти наших кинозалов составляет молодежь. И звать наше молодое поколение к подвигам, показывая героику гражданской войны, войны Отечественной, героику наших дней,— это значит воспитывать молодежь в духе патриотизма, воспитывать в ней благородство и мужество, верность Родине, нравственно готовить ее к вступлению в ряды наших Вооруженных Сил. Мы еще недостаточно уделяем внимания яркому художественному показу современной армии, флота, авиации, где каждый день совершаются героические дела.

Думаю, что воплощение героики на экране и самому художнику дает истинное творческое счастье. При всех бесспорных достоинствах других фильмов, поставленных режиссером Григорием Чухраем, что может сравниться с его «Балладой о солдате»? Чухраю она принесла мировое имя. А масштаб успеха?! Вероятно, и Валентин Ежов, один из авторов сценария, считает эту работу, отмеченную Ленинской премией, наиболее счастливой. Вспомните, о ком этот знаменитый фильм? О советском солдате, хорошем парне Алеше Скворцове!

Особая, важная тема — кинематограф для детей и юношества.

Бесспорно удачна дилогия «Сердце матери» и «Верность матери», где в центре — образ Марии Александровны Ульяновой. Поставленная по сценарию З. Воскресенской и И. Донской известным режиссером М. Донским, дилогия была с большим интересом принята зрителями всех возрастов, получила Государственную премию. Недавно Государственной премии удостоен фильм «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого по сценарию Г. Полонского. Студия имени А. П. Довженко выпустила по-гайдаровски мужественную ленту режиссера Евгения Шерстобитова о Мальчише-Кибальчише. Волнующая, оригинальная по стилистике, суровая и по-хорошему трогательная картина «Право быть ребенком», поставленная режиссером В. Виноградовым по сценарию А. Алексина и К. Воронкова, отмечена премией Ленинского комсомола. Свое видение жизни принесли в детский и юношеский кинематограф А. Гребнев, И. Прут, А. Зак и И. Кузнецов, Семен Лунгин и его соавтор покойный Илья Нусинов, М. Львовский.

Есть, как мы видим, успехи, но все же многомиллионная зрительская аудитория вправе надеяться, что обращенный к детям и юношеству кинематограф поднимется на уровень нашей лучшей в мире детской литературы, которую Горький назвал великой детской державой со своими суверенными правами и законами. Особенно необходимо, на мой взгляд, почаще выпускать увлекательные, художественно убедительные фильмы о героике нашей революционной истории, Отечественной войны и сегодняшних дней.

Хочется поднять еще один существенный вопрос — о так называемых детективных картинах.

Сейчас ощущается несколько чрезмерное увлечение детективными сюжетами. Далеко не все работы этого рода так увлекательны и серьезны, как «Мертвый сезон» (В. Владимирова, А. Шлепянова и С. Кулиша). Чаще это банальные «шпионские» ситуации или же заурядно рассказанные уголовные истории. Очень редко удается нашим кинематографистам рассказать уголовную историю так, как рассказали ее авторы фильма «Обвиняются в убийстве» Леонид Агранович и Борис Волчек.

Современная тема всегда была трудна для художественного освоения. Но там, где художник смело идет сложной и новой дорогой, он одерживает победу.

Разнообразна деятельность С. Михалкова в кино. Он не только автор многих сценариев, но и создатель сатирического киножурнала «Фитиль». В этом оригинальном и оперативном киноиздании С. Михалков — драматург, публицист, сатирик — выявляется во весь свой немалый рост.

Среди вышедших в последние годы фильмов о деревне, конечно же, лидирует «Председатель», поставленный по сценарию Ю. Нагибина Алексеем Салтыковым, одним из самых талантливых современных кинорежиссеров. Этот самобытный мастер поднимает жизненный материал до поэтических обобщений, утверждая идеалы нашей действительности. Драматизм жизни послевоенной деревни нашел в «Председателе» сильное воплощение. А где же фильмы о современной деревне? Партия и Правительство провели решительные меры по подъему благосостояния деревни, и это с каждым годом приносит свои замечательные плоды. Однако любое достижение тружеников деревни дается им нелегко, в серьезной борьбе. Жизнь несет в себе новые конфликты. К сожалению, экран по-настоящему еще не приблизился к отражению современных процессов, характерных для нынешней сельской действительности.

Правда, замечу, что совсем недавно я, по просьбе главной редакции «Мосфильма», прочел новый сценарий Михаила Алексеева, написанный на материале современной деревни, и порадовался удаче писателя. Сценарий показывает многоплановую, сложную жизнь сегодняшнего села. В центре сценария — положительный образ женщины-трактористки.

Вместе с тем руководители киностудий в один голос говорят о том, что крайне нуждаются в сценариях о деревне, о рабочих наших заводов и шахт, о научно-технической интеллигенции.

Почему же сценаристы и режиссеры редко обращаются к большим темам современности? Можно назвать здесь лишь единичные удачи: «Твой современник», созданный Евгением Габриловичем и Юлием Райзманом, «У озера» Сергея Герасимова.

Когда говоришь с режиссерами и писателями, работающими в кино, они почти единодушно заявляют следующее: хотелось бы и писать и ставить масштабные, политически острые вещи, хотелось бы смело, интересно сказать о нашей жизни, но слишком уж опекают современную тему. Много инстанций, и каждый редактор хочет внести свою лепту в создание сценария и фильма. Мешают излишние придирки, проволочки в прохождении сценария. Все это, к сожалению, правда. А ведь Центральный Комитет партии неоднократно указывал, что надо всячески облегчить прохождение современной картины на экран, создать для ее авторов — литераторов и режиссеров — наиболее благоприятные творческие условия. Да, трудно осваивать современную тему, но это не дает нам права от нее уходить. Никакие сложности не могут здесь стать оправданием.

Большие надежды возлагаются на молодежь. В этой связи необходимо отметить работу, которая проводится Высшими курсами сценаристов и режиссеров, где получают подготовку люди из всех братских республик.

Тем более огорчительно то обстоятельство, что молодые кинорежиссеры робко подступают к современной проблематике. Иногда задаешься вопросом: а понимают ли некоторые наши молодые художники, в каком мире, в какой эпохе они живут? Создают неторопливые, «настроенческие» ленты, для которых характерна туманность, неопределенность мысли, где отражается так называемый «поток жизни»; успеха подобные картины у советской публики, как правило, почти не имеют. Так на что же надеются молодые художники, создающие подобные ленты? На фестивали где-нибудь в Канне или в Венеции? Конечно, буржуазная пресса «замечает» ленты, несколько неопределенные по мысли, позволяющие вольно толковать проблемы нашей жизни... Но вот в последнее время происходит явление совершенно неожиданное. Даже буржуазная пресса фестивалей, не говоря уже

о прогрессивной, коммунистической прессе, упрекает советских кинематографистов в том, что фильмы, которые мы привозим на международные фестивали, недостаточно революционны. Ведь вот какой парадокс! Из Страны Советов привозят фильмы, а они оказываются менее революционны, нежели некоторые фильмы, созданные в буржуазных странах прогрессивными кинематографистами, борющимися против империализма, против войны, против возрождения фашизма. Это же более чем печально, что на одном из последних фестивалей в Канне советский кинематограф был представлен фильмом-оперой «Катерина Измайлова». Да еще и обиделись потом наши кинематографисты, когда фильму дали лишь специальную премию за хорошее звучание музыки.

Современный зритель очень живо, горячо интересуется политикой, и ловкие буржуазные кинопродюсеры уловили этот интерес зрительских масс и начали один за другим создавать спекулятивные фильмы с ярко выраженной политической тенденцией. Идеологически эти фильмы направлены на защиту империализма, его философии, его морали. И зачастую прямо нацелены против нашей страны, против коммунизма, против гуманистических принципов развития общества. Буржуазные дельцы от кинематографа, используя талантливую режиссуру, популярных актеров, делают таким образом свой грязный бизнес. Мы же, советские кинематографисты, и прежде всего литераторы, работающие для кино, не уделяем должного внимания политической теме, создаем мало социально острых, политических фильмов.

Всмотритесь в ленты последнего времени, созданные западной и, в частности, американской кинематографией. Вы увидите явную тенденцию возвращения к реализму. Психологическая глубина, резкость в постановке социальных проблем характеризуют такие фильмы, как «Полуночный ковбой», «Погоня», «Загнанных лошадей ведь пристреливают?». Реалистический язык, критическая направленность новых американских фильмов не могут нам помешать всегда помнить, что в реакционном буржуазном искусстве все, начиная с мысли и кончая формальными приемами, получает антисоветскую, антигуманистическую нацеленность, что старый мир так или иначе, в целом или в деталях, а иногда и подчеркнуто тенденциозно, злобно обращает свое отравленное оружие против нас, против нашего народа, наших традиций, нашего образа жизни. В связи с этим особенно становится необходимым достойно, в ярких художественных образах противопоставить реакционной кинематографии нашу, советскую точку зрения, раскрыть сущность нашего миропонимания, великую силу ленинских идей. Вооружившись опытом прошлого и опытом лучших работ последних лет, кинематограф сможет успешно развиваться, глубоко осваивая проблематику сегодняшней жизни.

Кинематограф часто обращается к классике, и для искусства кино это закономерно. В этом смысле весьма показательна, скажем, работа Сергея Бондарчука. Однако классике далеко не всегда везет, когда ее переводят на язык кинематографа. Редко, очень редко появляются талантливые фильмы, которые хоть в какой-то степени были бы адекватны литературным первоисточникам. Чаще бывает так, что на экране мы видим обнаженную схему классического романа, а мысль классика, его философия оказываются за пределами фильма, и становится непонятно, ради чего же создавалось кинопроизведение. Обычно критика довольно серьезно всматривается в неудачи экранизации классики, но всматривается уж после того, как фильм вышел на экран. А как же оградить классику от обедненной режиссерской трактовки? Видимо, надо более ответственно подходить к решению об экранизации того или иного классического произведения литературы.

Заметна в экранизации и еще одна особенность. Если писатель, будучи передовым человеком своего общества и своего времени, боролся за лучшие идеалы, стоял, как говорится, на первой линии борьбы за социальный, общественный прогресс, то наши режиссеры иногда используют произведения глубоко общественных писателей-классиков лишь как повод для собственного ухода от совре-

менной общественной жизни, общественной проблематики.

Советский кинематограф — искусство идеологическое, партийное, острейшее средство борьбы Коммунистической партии за построение коммунизма в нашей стране. Почему же в кино так робко практикуется система социального заказа, а главное — почти не распространяется на режиссера? Режиссерское своеволие, на мой взгляд, мешает нашему кинематографу решать во всем объеме великие партийные задачи киноискусства, иногда попросту отпугивает литераторов от работы в кино. Не потому ли крупные мастера литературы не так уж часто рискуют писать оригинальные сценарии?

И все-таки писатель сейчас отнюдь не редкий гость на киностудии. Отрадно, что все активнее включаются в кинопроизводство писатели братских республик.

Пленум правления Союза писателей — мероприятие деловое, творческое, а это предполагает главным образом критический разговор. Именно потому в докладе и концентрируется внимание вокруг явлений, беспокоящих литературную общественность. Вместе с тем хотелось бы выразить уверенность в том, что традиционное содружество литераторов и кинематографистов, несмотря на препоны, которые возникают на пути развития синтетического искусства кино, безусловно, выдержит все испытания. Для этого необходимо создать истинно творческую обстановку.

Вспоминаются слова безвременно умершего кинорежиссера Владимира Скуйбина, давшего экранную жизнь произведениям Гайдара, Нилина, Тендрякова, слова из его последней статьи: «Я всем обязан литературе. И вообще и в своей практической работе в кино. Поэтому я далек от кинематографического снобизма, от распространившегося в последнее время мнения о независимости кино от литературы. Я глубоко убежден в плодотворности не только «духовного» влияния литературы на кино... но неубывающего значения литературы, как оригинальных сценариев, так и экранизаций, в создании современного фильма».

Всегда тонко чувствует эту связь литературы и кинематографа журнал «Искусство кино». На его страницах находит принципиальное освещение работа сценаристов, мастерство режиссуры, операторское искусство. По моему глубокому убеждению, этот журнал задает верный, партийный тон в рассмотрении современной проблематики под знаком высоких художественных критериев.

Что касается организационно-творческих проблем, связанных с работой писателей в кино, то я выделил бы одну решающую, на мой взгляд, проблему: писатель и режиссер.

Советский кинематограф должен выйти на новые идеологические, а стало быть, и художественные рубежи. Однако вместо того чтобы отдать все силы решению партийных задач средствами киноискусства, некоторые режиссеры уходят от современности. Значит надо тверже взять тематическое планирование и производство картин в руки государственных киностудий. Режиссеры кино смогут работать по договору со студиями, так же как работают писатели и композиторы. Убежден, что такая практика даст свои положительные плоды. Единственное условие, которое, на мой взгляд, необходимо — пересмотреть практику материального вознаграждения режиссеров, вступающих в договорные отношения с киностудиями.

Писатели, работающие в кинематографе, вместе с режиссерами, артистами, операторами, художниками надеются на то, что начнет выходить газета «Кино». Газета, которая оперативно, с партийных позиций освещала бы проблемы советского и мирового кинематографа, крайне необходима. Создание такого специального печатного органа сыграло бы весьма положительную роль в дальнейшем развитии нашего киноискусства, в мобилизации творческих сил деятелей кино на решение насущных партийных задач.

Первое, о чем нам необходимо серьезнейшим образом думать, — это о наступательности нашего киноискусства, повышении революционного тонуса, боевого духа произведений. А это, разумеется, связано с совершенствованием художественного мастерства.

Все упреки в слабости наших вещей, в несоответствии их жизненным реалиям нашего времени, все упреки за «ножницы», которые возникают между тем, что создается нами, и требованиями народа, мы, естественно, должны адресовать прежде всего себе.

Это малопродуктивное занятие — объяснять недостатки лишь объективными причинами, организационными неурядицами. Хотя есть много и такого, что требует быстрейшего улучшения и изменения. Многовековой опыт развития литературы и искусства наилучшим образом убеждает, что настоящий художник, если ему есть о чем поведать миру, сумеет создавать великие вещи. Идейность советского художника, его горячее сердце, его умение прислушаться к пульсу времени, его неустанная, мучительная и радостная работа над повышением своего мастерства — вот путь к достижению подлинного и прочного творческого успеха.

Говорят, когда Льва Николаевича Толстого спросили: «Как вы живете», — он ответил: «Слава богу, беспокойно».

Беспокойство — драгоценное качество настоящего человека, подлинного художника, чья истинная молодость определяется молодостью души, способностью с юношеской трепетностью откликаться на голос жизни, голос своего времени.

●

О телевидении.

Занимаясь каким-то одним литературным жанром, погружаясь в его заботы и тревоги, мы порой не даем себе труда уяснить, что представляет собой могучая сила, которая называется телевидением.

Хороший советский фильм в течение года смотрят 40—50 миллионов зрителей. Но и эти астрономические цифры меркнут перед другими: если первая программа Центрального телевидения показывает какой-нибудь телеспектакль, то его сразу, в один вечер, смотрят около 30 миллионов человек. Надо ли комментировать эти цифровые данные.

Телевидение — окно в мир, открытое в каждой квартире для взрослого и ребенка. Открывая это окно, надеешься получить воздух полезной информации и чистую радость искусства. Но вот всегда ли оправдываются эти надежды? Думается, пока наш голубой экран не очень привлекает «яркостью» изображения, изобретательностью.

Что могут дать телевидению писатели? Всегда с интересом слушали и смотрели мы наших коллег Сергея Сергеевича Смирнова, Алексея Суркова, Ираклия Андроникова, Агнию Барто, Алексея Каплера, Евгения Рябчикова. По-настоящему интересно общение с ними. Недавний дебют Инны Вишневской с рассказами о драматургии и театральной жизни также, по-моему, удачен.

Выступления со стихами, публицистикой, впечатлениями о поездках — эти формы участия писателя в работе телевидения должны прочно войти в нашу практику.

Однако важнейшая и неотложная задача писателей — дать телевидению полноценный репертуар.

До сих пор потребность в литературном материале, которую испытывают многочисленные редакции телецентра, удовлетворялась далеко не лучшим образом. Дать пищу четырем программам было не легко, и поэтому литература среднего качества и даже ниже принималась, шла в эфир. Телевидение пережило такую эпоху, когда отвергнутые на киностудиях киносценарии, не принятые театрами пьесы шли на голубом экране для десятков миллионов зрителей. И, конечно, серые, банальные спектакли и телефильмы не прибавили авторитета телевизионному искусству.

Сейчас руководство телевидения и радиовещания решительно пересматривает весь репертуар. Заказываются новые пьесы, сценарии. Делаются попытки привлечь к их созданию все новых писателей. Естественно, подлинная литература требует участия и лучшей режиссуры, лучших артистов.

Многие наши крупные литераторы успешно сотрудничают с телевидением. Удачным был телефильм по рассказу Ф. Кнорре «Ночной звонок». Телефильм по сценарию Г. Бакланова «Был месяц май» с интересом принят зрителем. Хорошо прошли постановки по расска-

зам Ю. Нагибина, пьесы А. Самсония, А. Мамедова, В. Пистоленко и других авторов.

Очень хотелось бы поддержать стремление писателей братских республик создавать для своих телестудий пьесы, сценарии, телеочерки на местном материале. Лучшие их произведения могли бы обогатить и всесоюзный телерепертуар.

В связи с проблемами телевидения мне кажется необходимым поставить вопрос об оперативности искусства. Хорошо, когда телеэкран быстро реагирует на волнующие события жизни — тревожные и радующие. Но надо, чтобы это делалось не с помощью торопыг-халтурщиков, а подлинными художниками, мастерами. Мы, писатели, должны помочь телевидению в создании искусства оперативного, злободневного.

Необходимо точнее идейно нацелить нашу телевизионную драматургию, сделать голубой экран горячим и умным пропагандистом героических усилий советского народа в строительстве коммунизма.

●

Свое главное внимание мы обязаны заострить прежде всего на повышении идейно-художественного уровня наших произведений, на создании образа положительного героя — человека с богатым духовным миром, самоотверженно отдающего на благо народа свой труд.

О положительном герое немало написано и сказано с различных трибун. Что же он представляет собой?

На этот вопрос отвечают сами герои лучших спектаклей, фильмов, телепостановок. Настоящий положительный герой не обязательно человек легкой, безоблачной судьбы. Бывают и у хороших людей судьбы трудные, сложные. Не надо бояться этого определения — трудная судьба. Возьмем реальную жизнь председателя колхоза, директора завода, ученого, секретаря райкома, военачальника, государственного деятеля — разве у них легкие судьбы? Советская литература, советское искусство с момента их зарождения отличались одним примечательным качеством: изображением того, как в положительную сторону поворачивается человеческая судьба. как человек изменяется к лучшему. Но это изменение не может происходить без осложнений, без борьбы, достигающей порой наивысшего накала. И горечь неудач, и боль, и страдания — все это ни в какой мере не противопоказано положительному герою.

Хочется вспомнить проникновенные слова Александра Петровича Довженко из его речи на Втором съезде писателей:

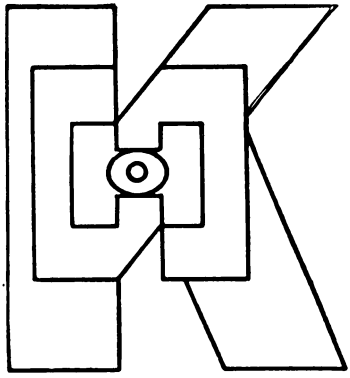
«Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при этом, что страдание пребудет с нами всегда, пока будет жив человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий. Сила же страданий всегда будет определяться не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясений.

Я не зову никого к плаксивым пессимистическим сюжетам,— говорит далее Довженко,— так же, как и вы, я люблю народ и понимаю, что личная жизнь моя имеет смысл постольку, поскольку она направлена на служение народу. Я верю в победу братства народов, верю в торжество коммунизма, но если при первом полете на Марс любимый мой сын или брат погибнет в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудность его потери. Я скажу, что я страдаю».

Вот истинная правда, высказанная человеком, который и сам, я думаю, был недюжинной личностью и, не сомневаюсь, когда-нибудь еще станет героем фильмов и пьес, ярким, положительным героем.

Тем и дороги нам характеры современников, тем интересны они зрителю, что к своей цели герои идут, не боясь возможных осложнений, отвергая самую попытку уклониться от борьбы, так как их воодушевляет вера в справедливость, в необходимость их дела для народа.

С какой бы остротой и глубиной ни ставили мы общественные, социальные проблемы, надо прежде всего думать о жизнеутверждающем генеральном смысле пьесы и сценария, о герое, который олицетворяет черты народа — мыслителя и созидателя, народа — подвижника и борца за лучшее будущее человечества!



Новые фильмы

«Золотые ворота»
«Хлеб поровну»
«Спорт, спорт, спорт»
«Рабыня»
«Свидание с Венгрией»

«...Как труд фактически всей жизни»

В. Костенко

«Золотые ворота». Автор Александр Довженко. Сценарная композиция Ю. Солнцевой, В. Карена. Постановка Ю. Солнцевой. Оператор Г. Рерберг. Художник-постановщик А. Бойм. Композитор В. Овчинников. Звукооператоры Г. Коренблюм, М. Лексаченко. Редактор Л. Нехорошев. «Мосфильм», 1969.

На грани двух эпох рождалось новое искусство. На грани двух эпох возле берегов зачарованной Десны берет свое начало творческая дума Александра Довженко — выдающегося советского кинорежиссера и писателя, чье творчество, оплодотворенное народным мировосприятием, с удивительной полнотой выразило социальные бури нашего времени. «Кинематографистом меня сделала социалистическая революция,— писал Довженко.— Я всегда думаю, что сколько бы я ни работал, я всегда останусь в долгу у моего рабочего государства, воспитавшего меня для работы в самой высокой сфере человеческой деятельности — в искусстве».

Сегодня, осматривая, изучая великое наследие художника, проникаясь его светлой любовью к человеку, можно без преувеличения сказать: Довженко сделал для украинской культуры, для всего человечества столько же, сколько Шевченко в дооктябрьскую эпоху. И чем дальше в потоке времени будут отходить от наших современников и будущих поколений Шевченко и Довженко, тем ближе они, как могучие творческие индивидуальности, будут стоять рядом. Как наша гордость. И наше бессмертие.

«Я хотел бы умереть после того,— записывает Довженко в своем дневнике,— как напишу одну книжку про украинский народ. Когда я окидываю взглядом границы этой книги, соседние, так сказать, с нею державы, я вижу Дон-Кихота, Кола Брюньона, Тиля Уленшпигеля, Муллу Насреддина, Швейка... Я хочу так ее написать, чтобы она стала настольной книгой и принесла людям утеху, отдых, добрый совет и понимание жизни...»

Эта книга не была написана так, как замыслил ее автор, не дают о ней полного представления и наброски, планы, дневниковые записи, в частности — первые эскизы незавершенного романа «Золотые ворота». И все-таки эта главная книга Александром Петровичем Довженко создана, создана на уровне лучших образцов мирового искусства. Пусть она не существует как единая данность, как законченное в одном произведении его итоговое откровение, как евангелие

великого художника. Она живет, как эпопея нового бытия украинской социалистической нации в «Звенигоре» и в «Поэме о море», в «Потомках запорожцев» и в «Зачарованной Десне», в «Земле» и в публицистических документальных кинолентах периода Великой Отечественной войны, в «Арсенале» и в «Повести пламенных лет», в «Щорсе» и в «Украине в огне»...

Дневниковые раздумья, отдельные фрагменты и первые литературные эскизы, поиски формы, стиля изложения многопланового материала, разработка отдельных глав, глубоко правдивых и самобытных народных характеров, определение географии, стремление ввести в ткань произведения фотодокументы и реалии народного бытия, переосмысление и переработка уже созданных или не завершенных еще произведений (таких, как «Царь», «Гибель богов», «Потомки запорожцев», «Украина в огне», «Зачарованная Десна», «Победа», «Тризна») — все это сфокусировано в едином стремлении художника «воплотить историческую память народа».

Размышляя о романе «Золотые ворота», Довженко вынашивал в своем сердце и другой замысел — «книгу о своей жизни в искусстве», которую он хотел «написать подробно и абсолютно откровенно, как труд фактически всей жизни, с большими экскурсами в биографию, в детство, в семью, в природу, вспомнить все факторы, создавшие и определившие вкус, тонкость восприятия»...

Раздумья и творческие поиски великого художника положены в основу нового фильма Ю. И. Солнцевой «Золотые ворота». Первая надпись в кадре: «Александр Довженко» — это фильм о нем, о его труде, о том, что воплотилось в созданных им произведениях, о том, что осталось невоплощенной мечтой. Труд всей жизни — об этом картина, именно так решена в ней задача: воссоздать портрет Довженко, художника нашего времени; в его думах и творениях воссоздать сложный образ поэта и гражданина новой, социалистической эпохи.

Привлекая многоликий художественный и документальный материал творческой лаборатории Довженко, режиссер фильма «Золотые ворота» в первую очередь дает возможность говорить самому художнику и говорить о самом себе. Создается впечатление, что Довженко сам рассказывает о себе, о сделанном им, о задуманном. В лучших своих эпизодах фильм приближается к автопортрету как к самому сокровенному и искреннему жанру в искусстве вообще. Мысли Довженко, образы созданных им произведений определяют в фильме «Золотые ворота» глубину постижения эстетической проблемы «художник и время» и дают точные критерии для оценки фильма по его же собственным законам.

Произведение, посвященное жизни и творчеству великого художника, если перед нами настоящее произведение искусства,— это всегда воплощение бескорыстной любви к нему и глубокого понимания, неповторимого обаяния и мощи его таланта. Мера художнического такта и благородства в процессе воссоздания образа великого человека едва ли не важнее всего. Довженко сам не раз определял эту меру, искал ее в народной этике, народной нравственности — в постановке простого вопроса: «Как войти в хату к людям да еще к людям великим?..»

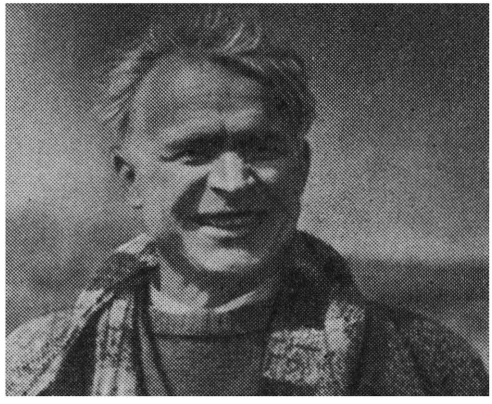
«Написать сценарий о великих людях,— отмечает Довженко в одной из своих рецензий,— да еще не просто сценарий, а сценарий художественного фильма, дело трудное и даже в чем-то опасное. Мне лично пока не приходилось писать о них, но если б я писал,— первое, чего бы я все время боялся: не бестактен ли я? Как я попал в дом к великим людям? Пригласил ли меня кто по рассеянности, уплатив мне за это аванс? Или этакая дерзость во мне воспылала, что я отважился на такой визит? Достаточно ли я сам велик, или, во всяком случае, великоват для общения с ними, так сказать, на равной ноге? А может быть, я наговорю чего-нибудь такого, что и сами хозяева начнут, чего доброго, уменьшаться незаметно до моих подлинных размеров и предстанут перед миром не в великости своей, а в малости, не в гордом парении в высотах человеческого духа, а в быстрой суетливой беготне по большим вопросам...»

Вот эти довженковские принципы, одухотворенные и рожденные бытием народа, как бы просвечивают в самой художественной ткани «Золотых ворот», становятся критериями оценки нового произведения Юлии Солнцевой, чьи творческие поиски и настойчивый труд в предыдущие годы подарили зрителям «Поэму о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованную Десну» и «Незабываемое».

Фильм «Золотые ворота» и в творчестве кинорежиссера Ю. Солнцевой и вообще в сокровищнице советского киноискусства займет особое место. Ибо объект авторского отношения — творческая индивидуальность выдающегося мастера слова и экрана — уже определяет и сам характер избранной режиссерской позиции (экранное, кинематографическое решение избранной темы). Тем самым определено и жанровое своеобразие киноленты. Что видим мы на экране — биографический фильм или свидетельство самого художника? Что перед нами — воссоздание жизненного и творческого пути мастера кинематографии и писателя или его собственная исповедь? Проникновение в творческую лабораторию художника средствами кино или антология его кинопроизведений?

Думается нам, что фильм «Золотые ворота», в точном соответствии с задачей, которую ставила перед собой Ю. Солнцева, находится как бы на пересечении разноплановых жанровых и стилистических решений и в выборе средств, и в композиционном решении, и в самой своей образной структуре. Здесь сплав особенный — автопортрет. Создатели «сценарной композиции» (не сценария, а именно сценарной композиции — надпись в кадре очень верна) стремились создать портрет художника его же собственной рукой. Вот почему можно тут говорить об автопортрете.

Понятно, что это наше суждение в известном смысле спорное. В данном словоупотреблении понятие «автопортрет» оказывается значительно шире общепризнанного традиционного термина. Но разве не та же мысль была выражена великим русским писателем, заявившим, что вся его биография — в его произведениях?.. Фильм «Золотые ворота» сложен



«Золотые ворота».
Александр Петрович Довженко

из цитат — будь то дневниковые записи Довженко или фрагменты из его картин.

Недаром в рецензируемом фильме отсутствует хронологическая последовательность в рассказе о жизненном и творческом пути художника. Иной логике подчинено повествование, на иной основе проведен отбор и синтез самого драгоценного из творческой лаборатории Довженко, и не только бережностью, а особым тактом продиктовано избирательное отношение Солнцевой к архивным материалам, включающим и абсолютно новые для зрителя документы. В центре внимания авторов — думы художника о его месте на нашей земле, цели его жизни, даже неосуществленные его замыслы и планы, поскольку намерения порой говорят о художнике не меньше, чем свершения.

Просторный мир Александра Довженко открывается перед зрителем в галерее классических эпизодов из его картин. Каждый из фрагментов довженковских кинополотен наличествует в фильме не как цитатный отрывок, не как иллюстрация, не как отдельная заставка, перебивка или отступление, а наращивается как живая плоть киноленты, становится самой ее сущностью. Сущностью жизни выдающегося мастера. Образ Художника

«Золотые ворота»

здесь творит сам Довженко, обращаясь к своим современникам и к будущим поколениям. Эти эпизоды (перечислим их в последовательности, предложенной фильмом: сцена-мечта в школьном классе и свадьба («Щорс»); расстрел Худякова («Аэроград»); возвращение убитого Федорченко к матери, Софиевская площадь и революционный Киев, расстрел Тимоша («Арсенал»); смерть деда Семена, танец Василя, похороны Василя («Земля»); довженковская кинохроника периода Великой Отечественной войны; строительство Днепрогэса («Иван») и рабочий материал к фильму «Поэма о море»),— срослись воедино. Именно они одухотворяют силой искусства другие элементы, слагающие картину, и создают блистательной красоты автопортрет художника.

Каждый из эпизодов читается и как возвышенная цитата и как авторское откровение. В этом решении есть настоящая художническая смелость и новаторский поиск. Ведь цитата таит свои (в искусстве вообще, а в кинематографе в особенности) далеко не использованные возможности. Ей присуща имманентная достоверность непреложного художественного факта и обаяние авторской первичности.

Именно эти эпизоды, очищенные и обогащенные безошибочно точным режиссерским ви́дением (здесь художественность органически сочетается с технологией кинопроизводства; композиционная связь фрагментов с реставрационной работой; идейно-образные решения с новой кинопечатью; выбор точного места для каждого эпизода в общей ткани фильма с точным монтажом их с последующими фрагментами; озвучивание отдельных сцен с использованием новой оригиналь-

«Золотые ворота». А. П. Довженко на съемках фильма «Щорс»

ной музыки), придают величие правды создаваемому портрету художника.

Важно отметить, что именно в вышеупомянутых эпизодах общая проблема «художник и время», положенная в основу фильма, находит своеобразную конкретизацию, раскрывает диалектическую взаимосвязь автора и его героя. Пожалуй, ни у кого из советских киномастеров так ярко не проявилась органическая взаимосвязь самобытных народных характеров и патетического голоса самого художника, как это запечатлено в фильмах и литературных произведениях Довженко. В той же классической сцене из фильма «Щорс» в характерах Петра Чижа, Северина Черняка, Павла Радецкого, Ткаченко и их начдива Щорса живет Довженко; он, художник и поэт новой, социалистической эпохи, говорит их устами. Этой же особенностью, подчеркнутой композицией и монтажным строем фильма «Золотые ворота», отличаются и другие цитируемые в нем эпизоды. В бессмертии Тимоша из фильма «Арсенал» — бессмертие украинского рабочего класса и бессмертие его поэта. В глубокой преданности правому делу Степана Глушака из фильма «Аэроград» — высокая гражданственность и патриотизм самого художника. В улыбке Василя из фильма «Земля» — глубокая и светлая вера творца картины в новую жизнь. Во всех ранах, страданиях и смертях героев Отечественной войны, запечатленных в документальных фильмах,— боль и страдание самого художника. В возвышенной красоте Олеси и Иванко Гуренко из «Поэмы о море» — красота и устремленность в будущее их творца, Александра Довженко. Творчество Довженко — это сам Довженко в его творениях.

«Золотые ворота». «Царь». Царь — С. Никоненко, солдат Иван — Н. Губенко

Однако когда режиссер фильма «Золотые ворота» старается доказать это не требующее доказательств положение, тогда в картине, исполненной средствами современными, красками чистыми, страстью благородной, мы наблюдаем отклонение в сторону иллюстративности и дидактики.

Нарушение жанровой целостности проявляется прежде всего в попытках возродить и даже как бы повторить некоторые моменты творчества в жизни художника. Знаменитой сцене из фильма «Щорс» предпосылается кадр — рабочая комната А. П. Довженко в Харькове, пейзажи и жанровые сцены его родной черниговской земли предшествуют фрагментам из фильма «Земля», есть в картине рабочий кабинет А. П. Довженко в Москве, фотографии писателя и его героев в годы Великой Отечественной войны. Это, прямо скажем, музейные кадры, в них присутствует архивная документальность. Не детали быта как реалии жизни и творчества художника, а детали с музейными номерами.

Довженко говорит за кадром: «Сейчас начинается сцена, описанию которой хочется предпослать обращение...» Библейски возвышенное, чистое и благородное слово художника (в проникновенном дикторском исполнении С. Бондарчука). Это слово органически требует, чтобы и в кадре все было возвышенным и простым, как мудрость народная. А на экране — павильонная суматоха, декорации, съемочная техника, ведомый под уздцы конь, золотой подсолнух. Пластический образ вступает в противоречие с образом Слова художника.

Знаменитое обращение кинорежиссера и писателя в «Щорсе» к художникам, операторам,

«Золотые ворота». «Гибель богов». Бог — Р. Ткачук, архиерей — Н. Гринько

ассистентам, осветителям, декораторам, костюмерам, реквизиторам и «товарищам артистам» — «ко всем, кто должен разделить со мной сложный труд создания картины»,— это не просто авторское отступление, а принцип его эстетического отношения к своему труду, к художественно-практическому освоению мира. И предшествует это обращение классической сцене (мечта богунцев и Щорса о будущем), названной позже В. Шкловским золотым ключом, «который кинематография должна была поднять, чтобы открыть им доступ к величайшим делам...» Вот почему недопустим здесь засоряющий кадр бытовизм деталей. Экранный образ, пластическое решение должны быть предельно очищенными и одухотворенными — ведь таково в данном случае требование довженковской поэтики: «Уберите все пятаки медных правд»...

Есть в фильме выразительные кадры — пылающий подсолнух, хата в черной фате, днепровские пейзажи, стоп-кадры с названиями довженковских кинолент периода Великой Отечественной войны — художественная ценность этих строгих символических кадров несомненна. Но они существуют иногда как отдельные данности, а не как живая ткань, сотканная самим художником. Ибо каждый истинный художник создает свой собственный мир и творит в этом мире по законам красоты, как он ее понимает.

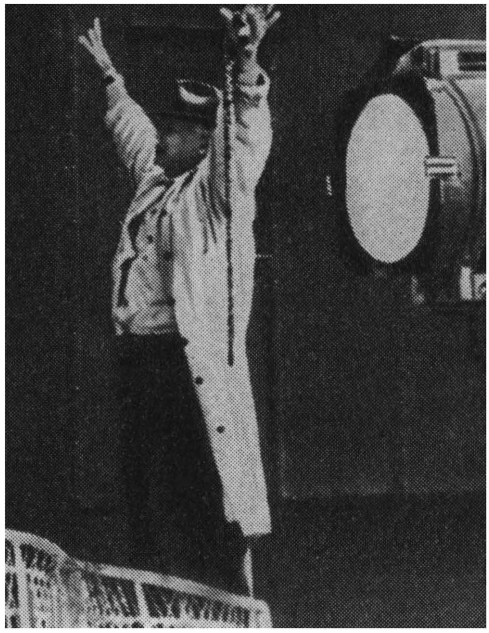
И еще одно вызывает возражение — место, объем и конкретное художественное решение фрагментов из неосуществленных произведений Довженко. Речь идет о «Царе» и «Гибели богов». Эти эпизоды существуют в фильме как бы сами по себе, на правах недовженковской интерпретации довженковских замыслов,

как возможное экранное прочтение его произведений. В конце концов функция этих вставных новелл сводится целиком к иллюстрации приведенного в фильме заявления самого художника: «Как бы мне хотелось сделать веселую комедию. Ведь в кино, я хорошо помню это, пошел я много лет назад с единственной целью — делать комедийные фильмы... Любовь к комедии — неосуществленная мечта жизни».

Думается нам, что в произведении, раскрывающем художнические поиски и раздумья самого Довженко, правильнее было бы представить и «Царя» и «Гибель богов» не как реализацию намерений великого художника, а именно как его неосуществленную мечту, как замысел, им не воплощенный.

В связи с этим, на наш взгляд, возможна и даже закономерна постановка другого вопроса — об экранной реализации не поставленных или не завершенных самим Довженко литературных сценариев (в первую очередь — «Открытия Антарктиды», «Украины в огне», «В глубинах космоса» и рассказов-новелл периода Великой Отечественной войны). Значимость и актуальность тематики, художественная ценность литературной первоосновы, ее самобытность и общечеловеческая сущность — вот несомненные аргументы в пользу такой постановки вопроса. В будущем, по нашему глубокому убеждению, возможна и повторная экранизация основных творений довженковской кинодраматургии. Ведь не вызывает у нас сегодня удивления такое отношение к творчеству великих композиторов (разные формы интерпретации их произведений) и к классическому наследию выдающихся писателей (экранизация или сценическое воплощение одного и того же произведения разными художниками).

Памятуя о высоком довженковском завете: «Писать только правду. Не изменять ей ни под каким видом. Помнить о времени, о народе, о своем возрасте. Поднять ее высоко и нести у самого сердца»,— режиссер Юлия Солнцева без прикрас рассказала о «безмерно тяжелом и сложном труде» великого художника. Точнее, создала фильм, в котором сам художник говорит о себе. Для многих зрителей Слово художника и реалии его жизни станут в ее фильме настоящим открытием и подарят им незабываемые минуты глубочайшего сопереживания. Фильм надо слушать — в нем звучит голос Довженко!



«Золотые ворота»

«Щорсу отдал я весь свой жизненный опыт. Все накопленные за двадцать лет работы знания нашли в этом фильме свое полное выражение... Я делал его с таким чувством, как будто мое творчество осуществлялось не в жалком целлулоиде, а в камне или в металле, как будто ему суждено жить в столетиях...»

«Я ее [картину] (речь идет о «Звенигоре».— *В. К.*) не сделал, а пропел, как птица. Мне хотелось раздвинуть рамки экрана, уйти от шаблонной повествовательности и заговорить, так сказать, языком больших обобщений».

«Я страстно мечтал о добре, о служении народу, мне казалось, что я родился для того, чтобы принести людям много добра.

Я верил, что осуществляю это в кино, как наиболее массовом искусстве; мне казалось еще тогда, что я мог бы и писать и управлять городами и полями, перестраивая их и совершенствуя. Мое ви́дение вещей казалось мне громадным, не дававшим ни днем, ни ночью мне покоя, оно искало себе выхода в кинематографии, искусстве динамическом...»

«В «Арсенале» я в условиях тогдашней украинской обстановки выходил в первую очередь как политический боец. Я поставил себе две цели: я в «Арсенале» буду громить украинский национализм и шовинизм, с другой стороны, буду поэтом и певцом рабочего класса Украины, совершившего социальную революцию».

«При одной мысли о просмотре картины на меня всегда нападала гнетущая тоска. Мне всегда было страшно смотреть мою картину. И было одним из несчастий моей жизни. Я был мучеником результатов своего творчества. Я ни разу не испытывал наслаждения, даже спокойствия, рассматривая результаты своего безмерно тяжелого и сложного труда...»

«Я не совсем люблю свои картины. Порой я их не люблю совсем. Я их жалею, как детей неладных и не совсем красивых, но моих родных. И мне кажется до сих пор, что хорошая, по-настоящему сделанная картина моя еще где-то впереди... Я люблю свои будущие фильмы...»

«Горел и я тогда в том огне, погибал всеми смертями человеческими, звериными, растительными...

Случилось так, что я не удержался однажды и, выкрикивая из пламени боевые лозунги и призывы к лютой мести врагам, громко простонал: «Больно мне больно...»

— Чего ты крикнул? — упрекнули меня.— Что привело тебя к этому крику в такое великое время — боль, страх?

— Страдание. Я художник, и воображение всегда составляло мою радость и мое проклятье».

«Вспоминаю: основная черта нашей семьи— насмехаться надо всем и в первую очередь друг над другом и над самим собой...

Слез нам выпало, однако, в жизни много больше, чем смеха. И все мы были добры к людям. Своеобразность юмора нашей семьи была нашей семейной и национальной приметой...»

«Сегодня точно и полностью ощутил я всем сердцем, что мне суждено, если я не умру скоропостижно и внезапно, написать одну большую книгу, ту самую, которая жила в моем подсознании уже много лет».

«Речка моя, жизнь моя... Почему я так поздно пришел к твоему берегу, теплому и чистому? На твои ясные воды, на торжественные звезды, которые смотрят в тебя с неба? Люблю я воду твою ласковую, животворяющую. И берега твои чистые, и всех людей простых, которые трудятся, живя на твоих берегах».

Нет, не для пересказа мы приводим эти высказывания гениального кинорежиссера и великого писателя Александра Довженко. В фильме «Золотые ворота» — диалектика самой мысли творца. Возможно, в отборе этих и других высказываний, в их композиционно-монтажной последовательности можно усмотреть упущения, неполноту. Такие погрешности обнаруживаются едва ли не у каждого составителя, комментатора и летописца. Однако о художниках и их произведениях, как говорил Довженко, «следует судить по тому, в чем они успели, а не по тому, в чем они потерпели неудачу». А удача Юлии Солнцевой в «Золотых воротах» так велика и значительна, что можно без преувеличения сказать, что в фильме ее живет сам Довженко, его великий дух и щедрое, доброе, огромное сердце.

Киев

Хлеб ранних лет

Игорь Золотусский

«Хлеб поровну». Сценарий А. Ахундовой. Режиссер Ш. Махмудбеков. Оператор Т. Ахундов. Художник Ф. Багиров. Композитор В. Адыгезалов. Звукооператор К. Сеидов. Редакторы И. Касумзаде, И. Шнеер. «Азербайджанфильм», 1970.

Счастливы те, у кого он был сладок. Но не менее счастливы и те, у кого он был горек. Они счастливы по-своему: жизнь дала им урок сострадания. В лучшие дни мы всегда обращаемся мыслью к дням худшим. Мы разыскиваем в них себя и говорим: помни.

Так и я смотрю на свое детство. Оно не было щедро на радости: шла война. Я не знал, когда она кончится и что будет со мной. Но жил в твердой вере, что наши победят и, может быть, найдутся мои отец и мать, которых я потерял. Ожиданием победы и была окрашена моя ребячья жизнь, и каждая новая сводка, каждая добрая весть с фронта словно приближали этот день, с которым связывалось столько чаяний и надежд.

Помню ощущение тех лет: хочется есть. Хочется есть утром, днем и ночью, во сне. И еще хочется согреться. Хочется тепла физического — тепла лета, печки, тепла валенок, одежды, одеяла.

Одиночество маленького человека страшней, чем одиночество взрослого. У взрослого есть работа, обязанности. У него есть способы отвлечься, которых не знает ребенок. Наконец, взрослый просто выносливее: он успел привыкнуть к тому, к чему маленький человек — пока он маленький — не может привыкнуть.

Герою фильма Ш. Махмудбекова повезло: у него остались дедушка и бабушка. Он жил в теплом Баку, где растет виноград. И мать его пропала не навсегда, а уехала на несколько дней в командировку. И все-таки он на какое-то время оказался один. Один в своей квартире, во дворе, в мире, который до этого был прикрыт материнским крылом.

Завязка фильма — пропажа карточек. С этого все и начинается. Маленький Вагиф потерял карточки. Вот он стоит в очереди, переговариваясь с девочкой, которая тоже пришла получать хлеб. Она спрашивает его: «А ты довесок съешь?» Он отвечает: «Если небольшой, то съем, а если большой, нет». Камера останавливается на хлебе, который взвешивает продавец. Железные весы с уточками, кусок хлеба с довеском. Чьи-то руки протягиваются к нему, забирают. И вновь на весах хлеб, и другие руки протягиваются к куску. Куски почти одинаковые: на каждом довесок. А руки разные: одни спешат, другие, как будто надеясь, что еще довесят, медлят. Руки старые и молодые, руки женщин и детей.

И вот тянется детская рука. Пауза. Хлеб лежит на весах, каменное лицо продавца, которому некуда спешить. И колеблющаяся детская рука. Маленький Вагиф отрывает руку, роется в карманах. Нет карточек! Участливые лица ожидающих своей очереди, каменное лицо продавца, растерянное лицо девочки. И — слезы текут по щекам Вагифа.

Эта пауза в фильме хорошо сыграна взрослыми и детьми. В ней нет перебора, она обыденна. Продавец не какой-нибудь жулик, обрюзгший толстяк, наживающийся на горе войны. Люди в очереди не сострадательны и не злы. Они устали и ждут, когда им отвесят кусок хлеба. Они торопятся забрать его и уйти. Мы даже не запоминаем их лица.

Запоминаются лицо Вагифа и лицо продавца. Что делать продавцу? Он смотрит на мальчика, он ждет. А мальчик плачет, все, что он может сказать,— его слезы. Но и продавцу сказать нечего.

Пауза эта принципиальна, потому что фильм Ш. Махмудбекова не фильм текста, а фильм изображения. Он держится на противостоянии лиц, на стоическом равновесии молчания. Если здесь и говорят, то говорят мало, да и текст беднее того, что мы видим глазами.

Лицо дедушки, лицо старой бабки, ладони людей, на которых химическим карандашом пишется номер очереди, обтертые камни горбатой улицы, босые ноги Вагифа, поджимающиеся на этих раскаленных от солнца камнях... Ведро, которое мальчик не может донести до верха и которое катится по винтовой лестнице, расплескивая воду и гремя. Оно долго катится, и его печально громкий звук как бы вызывает к свету действующих лиц фильма.

И, наконец, лицо Магомета, этого спасителя Вагифа, смешного «пророка» в фуражке с козырьком-аэродромом и улыбкой, открывающей лошадиные зубы. Кто он, этот Магомет? Почему он молчит, когда они с Вагифом

«Хлеб поровну». Вагиф — Карман Раджабли

обедают у разбитой стены? Почему он так странно молчит, как будто ему трудно говорить, как будто если он заговорит, это принесет ему боль?

Ему и есть не хочется. Он снимает свою фуражку, и мальчик видит лысую голову, редкие волосы, капли пота, стекающие по худым скулам. Магомет тяжело дышит и смотрит куда-то в пространство, будто вглядываясь в то, о чем не может рассказать.

В проем стены видны крыши города— крыши, которые чинит Магомет. Он кровельщик и, наверное, кровельщик по случайности: вернулся с войны, надо было зарабатывать. И еще он, наверное, болен.

Магомет ничего не говорит о себе. Он и мальчика ни о чем не расспрашивает. Он сидит, прислонившись спиной к столбу, на котором играет радио. Радио играет что-то свое, а Магомет думает свое. И мальчик, замерев с куском хлеба, поднесенным ко рту, хочет прочесть его мысли.

И вот уже дымящийся в котле вар обдает копотью лицо Магомета, и он смеется, подмигивает, что-то кричит Вагифу. И Вагиф смехом отвечает ему. Они подбрасывают в огонь дрова, перемешивают в котле вар, и темп ленты убыстряется, музыка звучит громче. И уже что-то надрывное слышится в смехе Магомета, что-то отчаянное. Он повисает на толстой палке, конец которой увяз в котле. Вар густой, и мешать его трудно. Магомет раскачивается на палке, смеется, и вдруг звук обрывается: палка ломается, и Магомет падает на землю. Он лежит неподвижно, и мы

«Хлеб поровну»

видим только его гимнастерку, видим, как черная жижа, дымясь, приближается к нему. Вар подтекает под гимнастерку, но Магомет не реагирует — рука даже не дернулась — он мертв.

Нам не показывают лица Магомета. Мальчик смотрит на неподвижное тело, и мысль о бесчувствии смерти поражает его.

Я думаю, что после этого он не должен был бы идти к Магомету в больницу, а Магомет — еще некоторое время жить в фильме. Все равно он в конце концов умрет и не появится больше. Трагизм смерти Магомета ослабляется этим продолжением.

Правда, благодаря ему в фильме возникают солдаты в электричке, возникают сочувствующие сестры в больнице, возникает мотив благодарности за добро (мальчик приносит Магомету кулек с сухарями). Но это уже назидательно-детское, рассчитанное на «мораль», которую должны вынести из фильма дети.

Меж тем Ш. Махмудбеков не моралист. Даже откровенно «отрицательный» мальчик, который торгует ворованными курами и вообще нечист на руку, у него не злодей, а тоже дитя войны. Он даже добродушен по-своему. Ну, хотелось есть, ну, стащил у собственной тетки кур. Все равно ее во дворе считают богачкой. У других ничего нет, а у нее курятник.

И ему, этому одиночке Мухтару, Вагиф в конце фильма отдает хлеб, чтоб тот поделил его на всех. Надо же пожалеть и Мухтара.

«Хлеб поровну»

Да и тетка Мухтара, пожалуй, не такая уж собственница. Она кормит Вагифа и маленькую Марию, доверяет им, когда они приходят к ней перебирать шерсть. И богатство ее — петух Ами и две общипанные курицы — выглядит жалко.

Взрослые и дети связаны одной судьбой. Их перевязала веревочка войны. И когда во дворе появляется шарлатан с волшебным фонарем, он дурачит и тех и других. Он показывает им фотографии, где изображены парижские молодцы с усами и «красивая жизнь» в Монако. И дети и взрослые валят к таинственному аппарату и платят деньги.

Что ж, может быть, это им сейчас и нужно. По крайней мере, они забывают на миг о том, о чем думают день и ночь,— о хлебе.

Слово «хлеб» стоит в заглавии фильма. Хлебом делятся и хлеб отнимают, из-за него ссорятся и мирятся. Вагиф сбивает с ног обидчика, и они падают на пыльную землю двора и дерутся яростно, ожесточенно. Мальчик на рынке бросает Вагифа в лужу, и они катаются в ней, вцепившись друг в друга. Какие-то спекулянты обманывают парня, подсовывая ему вместо покупки сверток с бумагой. И все это из-за хлеба.

Хлеб здесь — хлеб, который едят, и символ войны, которая заставила людей голодать. Жаль только, что лица детей в фильме — не лица детей войны. Дети стараются, они с жадностью смотрят на хлеб, но лица их — лица сегодняшних мальчиков и девочек (дай бог им никогда не голодать!) — не голодны. Это бросается в глаза потому что играют они хо-

рошо, и быт тех лет, быт, который их окружает, правдив.

За этот быт я просто благодарен Ш. Махмудбекову. Я благодарен ему за столб, на верху которого прикреплен репродуктор (радио молчит, но Магомет стукает по столбу ногой, и оно начинает петь), за пустые улицы с облезлыми стенами домов и бедной побелкой (по улице изредка пробежит ребенок или пройдет инвалид или старик), за рынок, и за мальчиков с кружками воды и бидонами, кричащих: «Вода! Вода! Пять копеек!» Я благодарен за солдат, смывающих со стен огромные буквы «Все для фронта! Все для победы!» (война кончилась), за продавца, который, когда Вагиф, найдя карточки, прибегает к нему, не гонит его, не орет и не осклабливается умильно, а вынимает из-под прилавка буханку (может, он припрятал ее) и сует мальчику. И, наконец, за двор, за то, что в его образе ничто не пересолено: двор как двор и люди как люди.

Двор выталкивает Вагифа на улицу, как выталкивают лодку в открытое море. Море — это город, его тупики, окраины, крыши. Море — это добро и зло, с которыми мальчик остается один на один. И если ему после недолгой качки по волнам удается пристать к Магомету — его счастье. Могло случиться иначе.

В «Хлебе поровну» нет неожиданностей, он завершается традиционно спокойно. Лодку Вагифа море вернуло назад. Она вновь встала на якорь детства — детство не кончилось, но человек вырос.

Умиротворяюще лирический текст ставит последнюю точку в фильме.

Сравнивая его с другими лентами о военном детстве, я не вижу ни его исключительности, ни отступления от того, что уже сделано. Это поэтически ровный и стойкий кинематограф.

Мне недостает в нем внутренней масштабности, строгой и точной обобщенности. Я бы хотел, чтоб о том времени говорилось крупнее. Чтобы изображение быта не перерастало местами в мелкий жанризм, в нагромождение деталей, не соединенных социально значимой мыслью, большой эстетической концепцией. Чтобы «мелочи повседневного бытия», попадая в поле зрения кинокамеры, были не случайны, а необходимы, не занятны, а выразительны, чтобы через них раскрывался не только быт людей, а их жизнь, внутренний мир. Но это уже цели всего нашего кино, а не одного фильма.

Часто, чтоб усилить лирический тон, Ш. Махмудбеков вводит в действие музыку. Музыка сопровождает паузы, наполняет молчание. Музыка хороша в сцене с Магометом. Непонятно хрипящая мелодия так же непонятна, как и человек, слушающий ее. Она приглушенно-горестна, как и его лицо.

Но когда маленький Вагиф, облокотясь о подоконник, слушает Бетховена, когда продавец в магазине грустит возле радио, по которому передают Чайковского,— это инъекция музыки, она ничего не дает. Чайковский и Бетховен должны возместить то, что не сказано языком кино.

Ш. Махмудбеков этот язык чувствует и умеет владеть им. Но тем строже с него и спрос.

Планетарное увлечение. Попытка исследования

Ю. Трифонов

«Спорт, спорт, спорт». Сценарий Г. Климова. Постановка Э. Климова. Операторы Б. Брожовский, О. Згуриди, Ю. Схиртладзе. Художники Н. Серебряков, А. Спешнева. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Б. Венгеровский. Редактор И. Цизин. «Мосфильм», 1970.

Что же это такое — спорт, спорт, спорт? Игра? Развлечение? Может быть — работа? Изнурительный труд? Искусство? Что-то вроде театра, цирка? А может быть, вот что — могучее средство воспитания молодежи? Пожалуй, да. Этого не отнимешь. Это есть. Но почему же из-за «спорта, спорта, спорта» миллионы людей как бы сходят с ума, делаются безумцами, возникают крупные межгосу-

дарственные конфликты и даже войны (Гондурас — Сальвадор)? Может быть, спорт, спорт, спорт — это всего лишь наваждение двадцатого века? Нечто вроде всемирного психического заболевания? Недаром же понятие «болезнь» входит в слова: болельщик, фан, тифози...

В жаркий день конца июля я поднимался с толпою на холм Уэмбли, где должен был состояться финальный матч Лондонского чемпионата мира по футболу. В финал вышли команды Англии и ФРГ. Десятки тысяч немцев приехали на эту игру с континента. Операция «Морской лев», которая не удалась немцам во время второй мировой войны, прекрасно осуществилась во время войны футбольной — тысячи автомобилей и автобусов перебрались через Ламанш, оккупировали лондонские предместья, затопили улицы. «Хох! Хох! Зиг-хайль!» Они ходили шеренгами, взявшись за руки. И вот все это, полухмельное, возбужденное, со знаменами и флагами, с дудками, пистолетами и барабанами, перемешанное с такой же возбужденной толпой англичан, которые тоже несли флаги и пели хором про святых, идущих в рай,— поднималось странной, как бы ползущей вспять лавиной на холм стадиона Уэмбли. Стояла библейская жара, которой никто не замечал. У подножья стадиона я увидел маленького, невзрачно одетого человека с белым лицом идиота. Размахивая руками, он что-то кричал навстречу идущим. Он пытался остановить толпу. «Опомнитесь! — кричал он.— Чем вы занимаетесь? Куда вы идете? Страшный суд грядет! Мир на грани конца! По слову Апокалипсиса...» Толпа обтекала кричавшего. Никто даже не смотрел на него. Один спросил: «А кто сегодня выиграет, ты не знаешь?»

— Меня это не интересует! — быстрым жестом отмахнулся человек с белым лицом.

Толпа проглотила его, поволокла наверх, на трибуны. Там, на поле, уже маршировал военный оркестр, публика шумела, ревела, жрала пиво и сэндвичи, дым от десятков тысяч сигарет поднимался в небо и свивался гигантским табачным облаком. Все торопились жить, узнать: кто, кто, кто? Через два с половиной часа узнали: англичане. Ну, и что? Немцы сели в автобусы и автомобили и поехали назад, в свой фатерлянд. Доннер веттер, реванш не удался, даже здесь, на зеленом газоне.

Так, может быть, спорт, спорт, спорт — пустое сотрясение воздуха? Какая-то отдушина, куда вылетают клубы некоего неблаговонного пара, называемого национализмом?

Было и другое. Помню: синее небо Отрана в Савойских Альпах и многотысячная толпа у подножья трамплина. Все смотрели наверх и ждали, как зачарованные, когда появится прыгун. Он возникал внезапно на синем экране неба, одну секунду парил и затем с поразительной ловкостью хлопался на крутой склон, несся снарядом вниз. Не помню, кто тогда выиграл. Там были финны, чехи, норвежцы, наши ребята, канадцы, поляки, французы, американцы. Но отчетливо помню общее впечатление: повсюду есть изумительные смельчаки!

И была радость — за всех, гордость — всеми, человечеством.

В фильме, о котором пойдет речь, Белла Ахмадулина читает такие стихи:

Ты человек, ты баловень природы,
Ты в ней возник, в ее добре, тепле.
Возьми себе урок ее свободы,
Не обмани ее любви к тебе.

Страдает и желает совершенства
Души твоей таинственная суть.
Так в совпадении муки и блаженства
Вершит земля свой непреложный путь.

Ты созидаешь сам себя и лепишь,
И никому не видимым резцом
Ты форму от бесформенности лечишь
И сам себе приходишься творцом...

Да, да, и это тоже — сотворение совершенства.

Некоторые общие черты присущи всему мировому спорту, хотя, разумеется, советский массовый спорт существенно отличается от буржуазного, профессионального. Там главный двигатель — нажива, у нас — здоровье для всех, плановое производство перворазрядников, мастеров, рекордсменов, чемпионов. Однако и там и здесь бушуют эмоции.

Понять и исследовать феномен двадцатого века — Спорт с большой буквы — задача для

Нелегок путь к рекордам...

художника бесконечно сложная, увлекательная, неясная и новая, как сам предмет исследования. Режиссер Э. Климов и автор сценария Г. Климов создали картину с открытиями. Многое им удалось сказать впервые.

Главное — серьезность подхода, взгляд (во всяком случае, в лучших, наиболее серьезных звеньях картины) на спорт с больших вершин. Не всегда этот стиль выдерживается, но там, где он существует,— возникает стиль высокой пробы: правда, глубина, осмысление.

Авторы картины сразу находят точный, документально правдивый тон — как бы в пику множеству развлекательно живописных картинок, показывающих лакированную спортивную жизнь. Тяготы спорта! Горечь! Трагедии! Не правда ли, мы этого нигде никогда не видим, ни в кино, ни в спортивных газетах и журналах и уж тем более — в телевидении. Но ведь спорта без трагического не существует. Каждый спортсмен неизбежно переживает трагедии: в течение спортивной карьеры — поражения, а в конце ее — уход из спорта. Ни один, самый величайший, не избежал трагедии конца. Тут происходят страшные вещи, иногда невидимые для постороннего глаза, но порой вырывающиеся наружу с вулканической силой.

В фильме Э. Климова, может быть, и нет этой конкретной темы, но есть ощущение внутренней трагичности спорта — и одно это правдиво и ново! Мы видим с первых же кадров: падает на ипподроме лошадь с всадником, жесточайшая свалка у футбольных ворот, падают, столкнувшись, хоккеисты, в отчаянном броске падает на лед хоккейный вратарь, схватка на ринге, искаженное напряжением лицо боксера, разбитое, изуродованное лицо, мотоциклист втаскивает из последних сил свою тяжеленную машину по жидкой грязи на холм — и силы покидают его, мотоцикл вырывается из рук и падает, переворачиваясь...

Очень трудно в большом спорте. Неимоверно трудно. И уж совсем немыслимо трудно — победить.

— Не так давно... перед первой мировой войной был я в одной зарубежной стране... Много я там всяких ног отмассажировал... Впрочем, к рассказам старого массажиста просим относиться бдительно...

Одна из лучших новелл фильма — о Брумеле. Брумель как прыгун не превзойден до сих пор. Его всесветную славу можно сравнить со славой Джесси Оуэнса, который, кстати, тоже присутствует в фильме. Трагическая тема к о н ц а есть и в новелле о Брумеле, но здесь причина не возраст, а рок, несчастье. Плоть трагедии та же: внезапное прекращение привычной, прекрасной жизни — на подмостках мира, под светом юпитеров — уход в тень, в толпу.

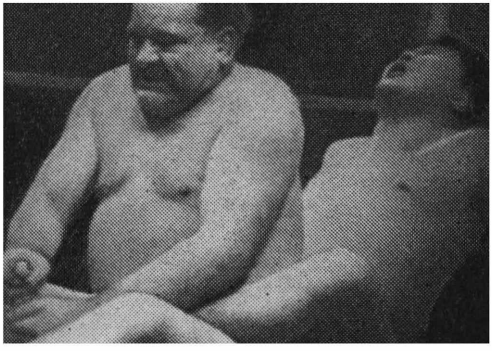
Чем поразителен Брумель? Мы видим ничем не выдающегося молодого человека, который может быть студентом, шофером, электро-

сварщиком, инженером. Он симпатичен, ординарен. Его рост — средний, ноги — никакие не дьявольские пружины, обыкновенные. Кто-то за кадром рассказывает: «Хилый, худой, слабый. Сибиряк он был. Привык к трудностям. Была большая семья, впроголодь жили...»

Еще кто-то: «Если он сел только первый раз за руль, так он должен ехать быстрее всех».

И еще голос: «Он всегда любил так: вызов бросить всему. Людям, условностям, обстоятельствам — ну, всему!»

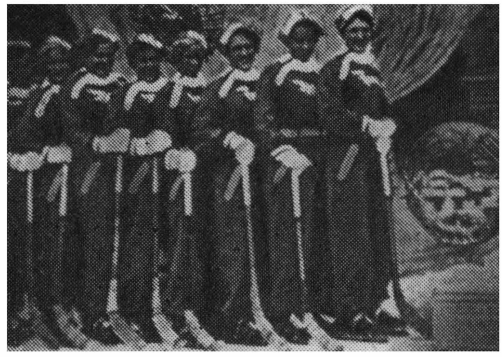
Разные люди говорят о Брумеле разное. Мы



Думаете, тоже массаж? Нет. Это, простите за выражение, спорт: кетч. В нем можно все...

даже слышим первое впечатление первого тренера Дьячкова: «Да, пружина редкая, но говорит — совершеннейший дуб!» И дальше: «Он мне задавал столько вопросов, когда мы начали с ним работать, что я за всю свою жизнь как педагог не имел столько вопросов в сумме!» Потом, когда в кадре сцены матча с легкоатлетами США, задумчивый голос произносит: «Честолюбие у него... Это честолюбие развито уже с детских лет до невероятности».

И вот возникает объем, возникает характер, душа — живой человек. Не герой, не ангел, не феномен, но с чем-то — внутри — безусловно феноменальным. Человек, обреченный от природы всегда побеждать! И сам



Женский хоккей?! Разве такой был? Да...

уверившийся в этом, привыкший к этому. Не мыслящий иного. Что же делать, если природа велела побеждать? Ну, труд, конечно, бесконечные прыжки, тренировки до седьмого пота — прыжки, прыжки, прыжки, прыжки, прыжки. На пустых стадионах, в холода, в зиму, в дождь. В фильме все это есть. Труд показан. Но ведь все трудятся. Все прыгают до седьмого пота. Миллионы прыгунов во всех странах совершают без устали миллионы прыжков, на что-то надеясь, веря в свое героическое трудолюбие.

Но только один — Брумель. Два метра двадцать восемь.

И вдруг все кончается. Мировые чемпионы — представители новой, небывалой породы людей. Они дышат не кислородом, а шумом трибун, рукоплесканиями, тем дурманящим запахом, который источает победа. Когда все это исчезает — нечем дышать. Пережить собственную славу так же трудно, как выкарабкаться из тяжелейшей болезни. На Брумеля обрушилось сразу и то и другое — конец славы и болезнь. И он начинает бороться. Мы видим — о н в ы к а р а б к и в а е т с я!

Феноменальность, заложенная в этом спортсмене, еще ярче проявляется именно теперь — когда мир с жалостью махнул на него рукой.

«Моя правая нога была сильно искалечена,— рассказывает Брумель о катастрофе под Дворцовым мостом.— Торчали обломки на-

Валерий Брумель: человек, не терпящий поражений

ружу. Ну, я подобрал... эту ногу в руку и при помощи двух товарищей допрыгал до остановившегося «Запорожца»...

Затем — два с половиной года мытарств по клиникам и, наконец, встреча с доктором Елизаровым.

Брумель встал на ноги. Прыгает... Да, прыгает снова! «Он мне разрубил голень в двух местах, ну вот... поставил свой аппарат, и...»

Прыжки, совершенные Брумелем после несчастья, после того, как все похоронили его как спортсмена, все до единого, даже бывший тренер,— намного дороже его рекордных. Он боролся теперь не с высотой и не с планкой, а — с роком.

Он пытался перепрыгнуть рок! И это ему почти удалось. Да, удалось. Можно сказать, он вышел в отчаянной последней борьбе победителем.

Мрачный голос специалиста за кадром: «Мне кажется, никаких перспектив нет. Не сможет он прыгнуть! Ну, два двадцать восемь — это никогда. Два пятнадцать — под большим вопросом... Ну, остальные прыжки, думаю, не интересуют ни его, ни нас. Никого!»

На фоне этого казенного пророчества показаны прыжки Брумеля. На совершенно пустом стадионе. Действительно — не интересует никого. Показаны семнадцать планов неудачных прыжков.

Восемнадцатый план. Брумель лежит в яме с опилками и смотрит на планку: она осталась на месте.

Этот незаметный прыжок на безлюдном стадионе — великий прыжок. Человек не знает всех своих возможностей. И человечество — не знает. Прыжок несчастного бывшего чемпиона есть одно из маленьких открытий — нет, не фильма, а — Брумеля и наших вместе с ним в еще неизведанной стране возможностей человека.

Джесси Оуэнс, американский негр. Завоевал четыре золотые медали на Берлинской олимпиаде 1936 года. Это очень не понравилось одному немецкому болельщику по фамилии... Гитлер

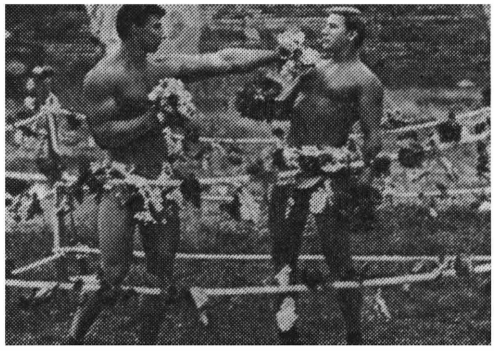
Заслуга режиссера: так рассказать, что мы делаем это открытие вместе с прыгуном.

Кажется, я слишком надолго остановился на рассказе о Брумеле. А в фильме есть и другие удачи. Например, просто и красиво излагается бесхитростный сюжетик — занятия детской школы плаванья. Тут нет глубоких проблем. Милые детские лица, красивая, молодая женщина-тренер — блондинка в очень красивом красном тренировочном костюме, красивая зелень парка, красивая вода в бассейне, красивая песенка: «В нашем доме поселился замечательный сосед». И все это было бы совсем знакомой лакированной картинкой, если бы... девочка Таня, юная пловчиха, не была бы снята медленно, подробно

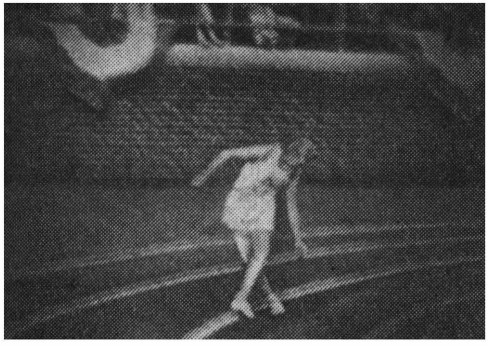
и беспощадно во время обычного тренировочного заплыва. Мы видим нарастающее утомление, краснеющие белки глаз, тяжелое дыхание — нет, красота снаружи, а внутри тяжесть, бесконечные усилия. Труд в спорте начинается вот в таком юном возрасте.

Красные глаза Тани и ее нежное, измученное лицо — лишь пролог, слабое обещание того, что предстоит.

Например, той драмы, которая рассказана в другом — наверное, самом сильном сюжете фильма. Забег на десять тысяч метров в Филадельфии во время легкоатлетического мат-



Будет ли он завтра таким идиллическим, спорт, спорт, спорт?..



Спорт — комедия, спорт — драма, спорт — трагедия.
Филадельфия. 39 градусов в тени. Бегун Боб Сот сейчас упадет. В его организме не осталось ни солей, ни кислорода...

ча СССР — США в 1959 году. У любителей спорта этот эпизод остался в памяти, как «подвиг Пярнакиви». Я знал об этой истории раньше. Но кинорассказ производит ошеломляющее впечатление.

Гавриил Коробков, тренер советской сборной, рассказывает: «Бег происходил в июле месяце, когда улицы Филадельфии были больше похожи на реки, а машины на лодки. Жара была тридцать четыре... Это была парная...»

Ну, вы помните, конечно? Американцы и наши шли очко в очко. Перед последним номером программы — бег: десять тысяч — американцы впереди на два очка. 75—73. Американец Боб Сот делает рывок. Трагическая ошибка: при такой духоте и влажности никаких рывков делать нельзя! Последовало возмездие. Мы видим, как американец вдруг начинает бежать на месте. Совершенно потрясающее зрелище. Похоже на бег во сне. Тысячи зрителей встают со скамеек и смотрят, как несчастный Боб Сот семенит ногами и не двигается с места. Его шатает то в одну сторону, то в другую. Он напоминает бабочку, трепещущую под ветром. И вдруг — падает. К нему хотят подбежать врачи, одним из первых — наш врач, Петров, но судьи не дают никому приблизиться к Соту. Он еще на дистанции, и он еще должен и может подняться!

Стадион в отчаянии наблюдает, как в человеке борются смерть и долг. Никто не может ему помочь. Все это какое-то безумие. Сот поднимается. Это страшно: поднимается не человек, а остов, бессознательная умирающая плоть, в которой не существует ни сил, ни мыслей, ни чувств, ничего, кроме воли.

Сделав несколько шагов, Сот падает замертво.

Коробков говорит: «У Сота не было уже солей в организме и в мозгу... Не было кислорода... Все вышло, выпотело, вылетело... В общем, он почти потерял жизнь в тот день».

И то же самое происходит с Хубертом Пярнакиви. И он тоже бежит почти на месте. Нет, он двигается! Он все-таки продвигается, ша-

таясь, зигзагами, высоко поднимая колени, но — вперед, вперед. Его лицо слепо. Он бежит без сознания. И тоже падает замертво, на руки друзей — но уже за финишной чертой.

Тысячи американцев плакали, наблюдая бег.

Героем был наш железный бегун Десятчиков. Он победил и даже — по вине судей, которые совсем потеряли голову, видя этот кошмар,— пробежал лишний круг, лишние четыреста метров.

Героями были все: и Пярнакиви и Сот.

И странно после этой драмы, вокруг которой витала смерть, услышать голос за кадром: «От того, добежит ли Хуберт, зависело все... Выиграет ли матч советская команда или нет...»

Что ж это — в с ё? Какие-то там три очка, два очка? Одно очко? Ей-богу, ради этого в с е г о не стоило огород городить и показывать нам такие душераздирающие сцены. Никто не помнит теперь, через одиннадцать лет, с каким счетом окончился тот матч. Два очка в ту сторону или в эту — не имеет значения. Интересно, может быть, только спортивным статистикам. Но в памяти навсегда остались бегущий зигзагами, в полубреду Пярнакиви и умирающий и встающий Боб Сот.

Десятчиков — замечательный атлет. Его физические возможности оказались выше всяких похвал. Но ведь он не вел схватку со смертью, он вел борьбу за спортивную победу и за медаль, а Пярнакиви и Боб Сот сражались на грани жизни и смерти — кто же победитель и над кем? Не следовало в этой сцене вспоминать про очки. Очки — труха, сено для статистиков и журналистов.

Хотелось бы, чтобы в интересном фильме — удачном, несмотря на просчеты и уязвимости,— было бы больше гуманистичной, глубинной сути спорта, той сути, которая помогает раскрыть человека, как творение природы, homo sapiens. Ибо победить себя может только homo sapiens. В филадельфийском эпизоде было самое время поразмышлять об этом.

Уместно включены в фильм эпизоды Берлинской олимпиады 1936 года. Мы видим немецких болельщиков на трибунах, их жадные, восторженные, орущие лица. Через три года эти молодые люди, скандирующие самозабвенно «Дойчланд фор!», набросятся на Европу, разорвут Польшу, а потом Данию, Бельгию, Францию. Плотоядное ликование в честь побед на гаревой дорожке — того же состава, из тех же молекул, что и ликование по поводу пленения Варшавы и захвата Парижа.

Большой спорт формирует человечество, объединяет народы. Но такой спорт, назову его Слишком Большим, народы разъединяет.

Говоря о Слишком Большом спорте, я имею в виду спорт, раздувшийся от самодовольства, гордыни, национального чванства и сознания того, что побеждает только сила, одна сила, ничего кроме силы.

Поединок Гитлера и Джесси Оуэнса многозначителен. В этом маленьком эпизоде — песчинке того урагана, который навис и вскоре пронесся, прорыдал над Европой,— заложены большой смысл и пророчество. Гитлер был обречен. Он проиграл в самом начале. Джесси Оуэнс выступил от лица человечества...

Ну что ж, пришла пора поговорить о просчетах.

Фильм «Спорт, спорт, спорт» тяжеловат и разностилен. Его можно было бы назвать: «Все о спорте» и еще «Всем — о спорте». Он напоминает концерт, где есть номера на всякий вкус, на любого зрителя. Есть серьезное чтение вроде отрывков из «Войны и мира» или «Анны Карениной», есть прекрасный классический балет, есть романсы Рахманинова, украинский гопак, и есть эстрадные штучки, так называемые ю м о р и с т и ч е с к и е рассказы, и непременно — болтливый конферансье. Есть такой конферансье и в фильме «Спорт, спорт, спорт». Это старый массажист дядя Володя, в возрасте, примерно, Мафусаила, потому что — по его рассказам — работал массажистом еще до мировой войны 1914 года. И первый рассказ дяди Володи довольно забавен — о том, как он помогал французскому бегуну Жану Буэну. Использованы кадры старинной спортивной хроники. Действительно, забавно — спортсмены вовсе неспортивной внешности, усачи, бегут нескладно, публика нескладно «болеет». Все это смешно само по се-

бе. А нужно ли добавлять смеху еще репризами дяди Володи?

Репризы такого стиля:

«— Да кого же только не массировал дядя Володя.

— Ну, как кого? Э... шахматистов не массировал. Чего у них массировать-то? Хе-хе... ты подумай.

— Ха-ха... В общем, да!»

В зрительном зале наверняка смех. Но ведь если один клоун ударит другого галошей по физиономии — тоже засмеются.

Дядя Володя однообразен, и — много его, чересчур много. Конферансье должен знать меру. Есть одна натужливая новелла — юмористический рассказ о том, как дядя Володя парился где-то за границей в бане. Ну вроде должно быть и смешно, и остро, и с какими-то намеками. И кто-то будет смеяться. А кому-то будет скучно. Западный, разлагающийся мир изображен таким, каков он есть в шаблонном представлении дяди Володи. Авторы фильма заняты как бы благой целью: поиздеваться над шаблонными представлениями. Но дядя Володя при этом превращается в дурака.

Выпадения вкуса есть и в других местах фильма: например, в новелле о баскетболисте, от которого в ужасе шарахается лошадь. Это тем более недопустимо, что баскетболист — известный, заслуженный спортсмен, его сразу узнают зрители. Решительно не понравилась мне и буффонада, устроенная авторами — опять же с помощью дяди Володи — по мотивам лермонтовского «купца Калашникова». Великое произведение переделано в капустник. Я не пурист, не стараюсь выставить себя неким хранителем огня — если бы получилось смешно, с удовольствием бы посмеялся. Но когда смешного нет, а есть натуга, претензия, тогда возникает протест: не трогайте Лермонтова! Где-нибудь в новогоднем капустнике на «Мосфильме» это и можно показать, но не надо тащить домашнюю буффонаду на глаза миллионам зрителей.

Но наверняка и эта сцена кому-то понравится, где-то вызовет смех, аплодисменты. Вот почему я сказал, что фильм можно назвать «Всем — о спорте». Разностильность имеет свои преимущества — позволяет доходить до самых разных слоев, вкусов. Не то, так это. Каждый найдет что-нибудь для себя.

Что же такое фильм «Спорт, спорт, спорт»? Серьезное киноразмышление? Концерт? Попытка исследования? Документальный очерк? Лирический фильм? Наверно, это и то, и другое, и третье, и четвертое. Много личин, много граней — как в самом спорте, этом странном планетарном увлечении двадцатого века.

В одном месте авторы фильма вполне резонно сближают спорт с искусством. Вперемешку со стройной фигурой девушки-спортсменки мелькают знаменитые картины, скульптуры. Их, правда, многовато, опять же без чувства меры: мелькают Дега, Леонардо, Пикассо, Боттичелли, Петров-Водкин, Дюрер, Микеланджело, Сальвадор Дали (Сальвадор Дали рифмуется со спортивным уродством, кетчем, что есть некоторый примитив и натяжка). Но дело не в этом.

Искусство и спорт на самом деле чем-то глубоко, природно близки. Не будем повторять общеизвестного — воспитание, красота и т. д. Но есть еще одно гораздо более о б щ е е. Как выяснилось, человечество не может существовать без искусства, а теперь уже — и без спорта. Поэтому серьезные раздумья на эту тему все больше привлекают художников, умеющих мыслить. Недаром один из лучших современных кинорежиссеров Франции Клод Лелюш увлекся темой спорта и снял замечательную картину об Олимпиаде в Гренобле.

Климов в фильме «Спорт, спорт, спорт» добился многого. Он поймал и выразил гигантское многообразие спорта. Он увидел красоту, и опасности, и трагизм, и смешное. Еще нет художественного обобщения, без чего, как известно, не возникают шедевры. Но обобщения — будут. Надо привыкнуть, присмотреться, обжиться в новом краю: его только осваивают. Может быть, к обобщению придут другие, с помощью Климова.

Этот фильм, отталкивающийся от легкодумья и пошлой спортивной комедийности,— хотя с родимыми пятнами того и другого — торит большую дорогу.

Загадки фильма

М. Блейман

«Р а б ы н я» (по мотивам рассказа А. Платонова «Такыр»). Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Мансуров. Оператор Х. Нарлиев. Художник Ш. Акмухамедов. Композитор Р. Реджебов. Звукооператор Ч. Аннахалов. Редактор Х. Гусейнов. «Туркменфильм», 1968.

Дебютировал он отлично. Первая же работа заставила запомнить имя режиссера Булата Мансурова. Он поставил «Состязание» — фильм-легенду, поставил умело, интересно и ярко. Затем принялся за экранизацию романа Ю. Трифонова «Утоление жажды» и не добился победы. Книга была сложной, многолинейной, обильной персонажами. Режиссеру не удалось найти единую формулу романа, свести его к лапидарному сюжету. Он хотел вместить в фильм все написанное романистом и утерял логику повествования. Пусть в картине и были отличные кадры и хорошие эпизоды, этого оказалось мало, чтобы создать целостный образ действительности.

Теперь Булат Мансуров поставил «Рабыню» — фильм, может быть, во многом не удавшийся, но, несомненно, талантливый. Больше того, «Рабыня» — явление сложное, трудное, я бы сказал, кое в чем и загадочное. Вот почему Б. Рунин, автор рецензии в «Советском экране», воскликнул: «Какой странный фильм!»

Мне кажется, что для этого фильма недостаточно рецензии, которая всегда предполагает только оценку, только определение того, что удалось и что не удалось. «Рабыня» требует анализа ее поэтики. Прежде чем согласиться с автором фильма или, наоборот, высказать несогласие с ним, нужно принципы этой поэтики понять.

В основу «Рабыни» положен рассказ Андрея Платонова «Такыр». Должен сразу же оговорить, что не стану искать соответствий художественного языка прозы Платонова со стилем фильма. Их, этих соответствий, по-моему, попросту нет. И пусть содержание рассказа, его тема, его сюжет как будто полностью воспроизведены в фильме, характер художественного мышления Б. Мансурова совершенно отличен от повествовательной манеры А. Платонова. Так что нечего и сравнивать их.

Анализу «Рабыни» я вынужден предпослать краткое изложение схемы сюжета — не рассказа, а фильма. Подробности в моем изложении будут опущены — к ним мне придется обратиться позже.

Начало нашего века. Туркменская пустыня. Богатый кочевник покупает рабыню. У него четыре жены, но они бесплодны, а он жаждет продолжения рода. Так в его юрте появляется новая женщина, рабыня.

Монотонна, скучна, сурова жизнь. Рабыня рожает ребенка. Девочка растет. Ее ожидает безрадостное будущее. Она навеки осуждена на изнурительный труд, на рабство.

В поисках пастбищ кочевники набредают на полуразрушенный мазар. Здесь в повествование вступает новый персонаж — австрийский военнопленный, превратностями войны заброшенный в пустыню. В прошлом художник, он зарабатывал на хлеб гончарным ремеслом, которому его обучил местный мастер. Австриец добр и любит детей. Лепит из глины игрушки и показывает детям кукольный театр в мазаре, разукрашенном его картинами-воспоминаниями об утраченной Вене.

Идет время. Приходит известие о революции. Начинаются столкновения между бандами басмачей и укрепившейся в городах новой, народной властью.

Умирает рабыня, мать героини. Отец девушки, властный, злой и надменный, присоединяется к басмачам. Банда захватывает городок в то самое время, когда австриец художник готовится показать детям кукольное представление. Курбаши басмачей подозревает, что австриец «красный шпион». Художника хотят убить, но его спасает любящая детвора.

Староста гончаров, с которым дружен австриец, отправляет его предупредить красных конников о засаде басмачей. Художник не успевает выполнить поручение — его убивают.

Басмачи захватывают девочку, но она спасается от гибели и приводит в городок отряд красных кавалеристов.

«Рабыня». Халлы — А. Одаев, Джамаль — Н. Гельдыева

Фильм заканчивается благополучно. На девочку с улыбкой глядит молодой, очень красивый красноармеец. Она не отводит глаза и даже отвечает ему улыбкой.

Казалось бы, это сюжет фильма приключений со всеми его обязательными атрибутами — с красивыми пейзажами и костюмами, со скачками, с погонями, с резко очерченными персонажами-героями и злодеями. Но именно эти заранее предположенные сюжетные ходы и характеристики отсутствуют в «Рабыне». Они попросту пропущены. Зрителю даже не предлагают поволноваться, успеет или не успеет австриец предупредить красных конников о засаде басмачей. Зрителю не показывают, как басмачи гонятся за ускользнувшей от них героиней. Автор фильма опускает и обязательный для такого рода картин эпизод возмездия за причиненное героям зло. Впрочем, как будто все это и есть в фильме, все это подразумевается, но образно не реализовано. Эти мотивы усечены.

Приведу пример из последних частей «Рабыни». Австриец спешит предупредить красный отряд о засаде. Казалось бы, было естественным показать его волнение по поводу судьбы героини, его попытку увести ее из мазара, где она осталась. Он и приходит в мазар, не находит ее там, но волнение его не показано. Также было бы естественным

показать, что именно перед самым его приходом девушку похищают. Сюжетная ситуация прямо-таки взывает к параллельному действию. Но ничего подобного не происходит. Австрпец уходит из мазара, пытается оставить предупреждающий знак конному отряду, мысленно видит бой между басмачами и красными. Потом его убивают. И только после этой цепи эпизодов автор фильма возвращается к судьбе девочки. Он не показывает, как ее похитили басмачи, и сразу же демонстрирует пытку, которой ее подвергают, и ее побег. Единство действия искусственно разорвано, напряжение, которое могло бы возникнуть, сознательно исключено. Нужно сказать, что это не единственный пример. В других, аналогичных ситуациях автор фильма поступает таким же образом: пропускает мотивировки, нарушает сюжетные связки.

Что ж, бывает и так, что фабула не покрывает содержания и становится всего только привычной формой сцепления эпизодов. Обычно интерес такого рода произведений не в фабульных перипетиях, не в ситуациях, а в анализе психологических мотивов, из этих ситуаций возникающих. Но «Рабыня» не психологический фильм, больше того, психологические мотивы в нем опущены так же сознательно, как сюжетные связки и мотивировки.

Люди в фильме охарактеризованы лапидарно, как бы одной чертой. Они заканчивают фильм такими, какими были представлены в начале, нам не показывают их роста, их изменений.

Так, девочка характеризуется молчаливостью, упорным и привычным безучастием. В фильме почти не слышен ее голос.

Отец героини сразу же показан как властный, жестокий человек, и его привязанность к дочери (есть эпизод, в котором показано, что он ее любит) нисколько не определяет его поведение. Он даже принимает участие в пытке жаждой, которой подвергает его дочь жестокий курбаши басмачей. Он не защищает ее, не жалеет, он безучастен. Может быть, он боится ослушаться курбаши, может быть, он считает, что дочь заслуживает наказания,— все это остается неизвестным. То столкновение противоречивых чувств, которое и формирует характер, здесь не реализуется, хотя для этого есть возможности. Мотив отцовской любви, заявленный ранее, не имеет продолжения, не влияет на поступки.

Психологических красок лишена и героиня. Ведь и она ничем не выказывает своего отношения к породившему ее человеку. Любит ли она его — неизвестно. Но она не испытывает и ненависти к нему, а ненависть могла бы возникнуть — девочка знает, что отец жестоко относился к ее матери. Она могла бы стать мстительницей за мать. Но девочка молчит. Отец для нее посторонний, «уравненный» со всеми другими участниками ее пытки.

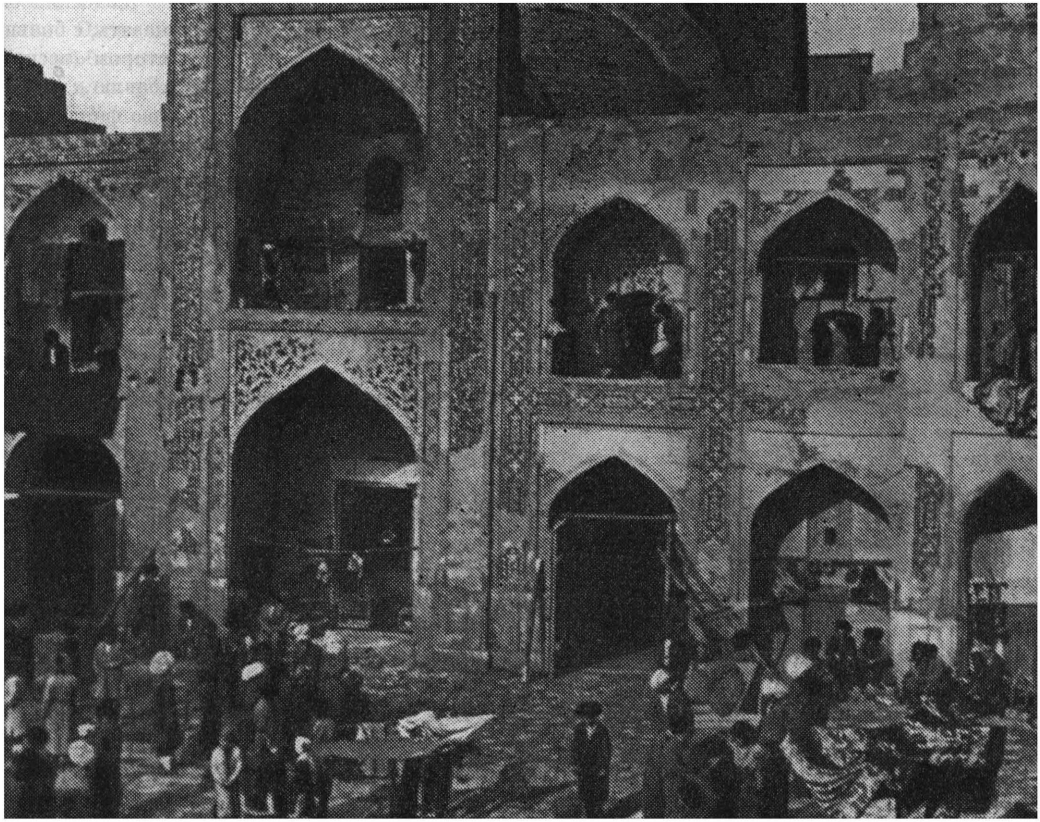
Так же складываются и взаимоотношения других персонажей «Рабыни». Австриец художник знал девочку, когда она еще была ребенком. Она растет на его глазах. Сюжетная схема предполагает зарождение (во всяком случае — у него) любовного чувства. Об этом свидетельствуют и поступки героя. Но в фильме нет не только сцены возникающей между ними любви, но нет даже намека на такие отношения. Позиции для взаимоотношений созданы, конкретизация их опущена.

Таким образом, и психологические характеристики не составляют задачи, которую поставил перед собой автор фильма.

Проще всего было бы заявить, что Мансуров не умеет строить сюжет, не обладает умением анализировать и строить характер, что он полагает свою режиссерскую задачу только в том, чтобы эффектно снять отдельные эпизоды и расположить их в определенной последовательности. Констатировав эти грустные обстоятельства, можно было бы закончить разговор о «Рабыне».

Но будем избегать скороспелых суждений.

Тем более что Б. Мансуров отнюдь не косноязычен. Об этом свидетельствуют многие и многие эпизоды его фильма. Мало сказать, что «Рабыня» снята в изысканной цветовой гамме, что она живописна. Мало сказать и о том, что Б. Мансуров и его оператор Х. Нарлиев и художник Ш. Акмухамедов нигде не соблазняются ориентальной пестротой и самоценной декоративностью. Цветовые характеристики



«Рабыня»

создают атмосферу событий, подчеркивают состояния участвующих в этих событиях людей, содержание каждого эпизода, и в каждом случае по-разному. Цвет в «Рабыне» ненатурален и меньше всего служит задаче просто показать обстановку. Он подчинен характеру персонажа, содержанию его действия. Так, для басмачей избраны красно-черные тона, для художника — теплые, розоватые. Это иногда создает впечатление некоторого разнобоя в колорите фильма и кажется, что авторы стилистически неразборчивы. Но нет, таков замысел. Б. Мансуров ищет не единства зрительных впечатлений, а их контраста.

Конечно, эти достоинства можно отнести на счет оператора и художника и сказать, что они своей превосходной работой «спасали» не удавшийся режиссеру фильм. Но тогда на чей счет отнести то, что в «Рабыне» смело и интересно мизансценированы эпизоды, что в лучших из них продуманы каждая деталь, каждый план, каждое перемещение персонажей в кадре. Мизансцены в фильме строго согласуются с особенностями цветовых характеристик.

Приведу два примера. Поздняя осень. На кочевье надвигается бедствие — холодный дождь. От него могут погибнуть овцы — единственное достояние кочевников. И вот мы видим, как при багряном свете факела мужчины и женщины в черно-красных халатах подхва-

тывают погибающих овец и относят их в юрту. Овец бережно вытирают, заботливо отогревают, укладывая у огня. И тут, словно между прочим, зрителю сообщают о том, что рабыня заболела. Она лежит в дальнем углу юрты, среди овец, и никто не обращает на нее внимания. Только когда она в припадке боли приподнимается, ее муж и повелитель, так любовно выхаживающий овец, небрежно бросает ей кошму, чтобы она прикрыла свою наготу. Снято это так: на первом плане мы подробно и крупно видим овец и хлопочущих вокруг них людей. А женщина — на заднем плане, и мы еле можем ее рассмотреть. Ее страдания не показаны. Она лишняя здесь, раз не способна работать. Этот эпизод точно продуман режиссером. Б. Мансуров показывает здесь самое важное, создает образ. Ему важно изобразить не страдания женщины (и тем самым вызвать сочувствие к ней), а то, что ее жизнь не уравнена, нет — не равна жизни овец, ее жизнь ничтожна и не представляет никакой ценности. От больной рабыни нет пользы, а вот жизнь овцы драгоценна: овца приносит молоко, мясо, шерсть... А в конце эпизода просто сказано, что больная рабыня родила дочь.

Вот второй эпизод. На дальнем плане расцветающие темной зеленью горы. Поэтому и желтизна пустыни кажется зеленоватой. И слышится песенка. И девочка идет по пустыне. Прошло время, девочка выросла. Она идет по первому плану, а на втором — верблюдица и верблюжонок, овцы и ягнята, кобылица и жеребенок. Ничто не подчеркнуто — девочка идет, и все. Ничего не происходит — идет девочка. Но зритель читает с экрана: это весна, это жизнь, это рост, это молодость.

Нетрудно заметить, что в таких эпизодах воспроизведение жизненных ситуаций — всего лишь производная функция от стремления воплотить абстрактную мысль.

Это вовсе не символика, она-то как раз сводила бы конкретность к абстракции, это, наоборот, метафоризация жизненной ситуации: абстрактный замысел воплощается здесь в конкретно-чувственной форме.Так, в первом описанном мною эпизоде (спасение овец и роды) выражена (и нужно сказать, с большой силой) тема рабства, а во втором (весна) — тема роста и созревания. Прибавлю к ним третий эпизод: в упомянутом мною финале фильма улыбки, которыми обмениваются героиня и молодой красноармеец, означают не только созревание чувства, но прежде всего — освобождение от рабства, раскрепощение рабыни, которой раньше было отказано в чувствах вообще.

Очевидно поэтому, стремясь не столько воссоздать конкретную жизненную ситуацию, сколько воплотить метафорический замысел, Б. Мансуров иногда сознательно пренебрегает анализом естественных реакций людей, натуральным их поведением. Ему важно показать не поведение людей в определенной ситуации, а создать лаконичный образ события, обнаружить его смысл. О том, что эти задачи совместимы, что можно их решить через поведение людей, через их психологию — Б. Мансуров как будто не хочет знать.

В картине есть такой эпизод: курбаши требует от своих людей повиновения — они не хотят уходить вместе с ним за границы страны. Мизансцена и поведение людей здесь предельно условны, и именно эта условность позволяет как нельзя лучше «прочитать» замысел автора и почувствовать атмосферу события. Симметрично, в одинаковых позах басмачи расположены на гребне холма. Внизу — курбаши. Они неподвижны, он активен. После их отказа уйти вместе с ним он угрожает им смертью, выхватывает револьвер, стреляет. Они не сопротивляются, хотя и вооружены. Только когда он убивает второго из них, они вступают в борьбу. Эта ненатуральная неподвижность людей создает эффект бóльшей силы сопротивления и отказа повиноваться, чем если бы басмачи (что было бы только естественно) пугались убийцы, стремились спастись от него или же пытались его обезоружить. И нужно сказать, что такое решение эпизода не единично: я выбрал его для анализа потому, что он демонстративнее других.

Дело, однако, совсем не в том, что режиссер стремится свести свой фильм к отдельным

значащим кадрам, к картинам, к серийной живописи. Он вовсе не исповедует поэтику примата изобразительных элементов кинематографа, для которой статуарность принципиальна. Дело проще: он использует и движение и статуарность, чтобы выжать из них нужное ему значение. А оно вызревает в мансуровской поэтике из контрастной композиции.

Такое подчеркивание условности движения, выделение в нем «значных», а не натуральных элементов иногда приводит Б. Мансурова к условному неподвижному изображению. В «Рабыне» немало рисунков и живописных картинок. Введение их в движущуюся ткань фильма мотивировано тем, что автор этих картинок — художник. Поэтому вся его биография и все его мечты рассказаны в изображениях, нарисованных им на стенах мазара. Больше того, картинки эти играют и сюжетную функцию — так, придя в мазар и не найдя девочку, художник оставляет ей своеобразную записку: в серии изображений он рассказывает ей, что она должна сделать.

Не нужно вспоминать о том, что в фильме «В огне брода нет» его героиня тоже рисует картинки. В «Рабыне» функция неподвижных изображений иная. В фильме Г. Панфилова картинки, нарисованные героиней, были частью ее характеристики, подчеркивали ее духовную жизнь. Здесь, в «Рабыне», они становятся частью контрастного повествования, а иногда выполняют и сюжетную функцию. В первом фильме они выделены из движущихся кадров, здесь они уравнены с ними.

Из сказанного можно понять, что каждый эпизод «Рабыни» не случайно «снят», а сознательно решен, продуман, организован режиссерской мыслью. В чем же тогда дело? Почему Б. Мансуров оказывается таким «безразличным» при решении композиции фильма в целом: пропускает мотивировки событий и мотивировки поступков, почему он пренебрегает реальными обстоятельствами, почему произвольно переносит действие из одного места в другое, не мотивируя этот перенос, почему пренебрегает естественными связями событий и реальным течением времени, усекает отношения людей и не считается с нарастанием их чувств? Беспомощность ли это? А что если замысел? Тогда — в чем он? Кажется, я недаром обмолвился в начале этой статьи словами о некоторой загадочности поэтики «Рабыни».

«Рабыня». Стефан — Т. Алейников

Оказалось, что сравнительно нетрудно установить принципы строения отдельного эпизода в этом фильме, констатировать, что движение в нем условно-изобразительно и что в соответствии с этим психология персонажей сведена к одной, определяющей черте поведения. Но вот понять загадку структуры фильма в целом несравненно труднее.

Нужно ли напоминать, что в искусстве форма всегда содержательна и никогда не существует автономно от замысла? Понять закон построения «Рабыни» можно только в связи с содержанием этого фильма — не с сюжетом, конечно, а с замыслом автора.

Тема «Рабыни» Б. Мансурова воспроизводит замысел «Такыра» А. Платонова. И тут и там противопоставлены зло и добро, и тут и там описано исторически неизбежное их столкновение. Зло — в жестоком бесчеловечном суще-

ствовании туркменских кочевников, добро — в человеческой праздничности и красоте, о которых мечтает в своих картинах австриец художник. Зло — в безрадостном, рабском труде, добро — в свободе детской игры и в искусстве. Зло — в защите неподвижности рабского существования, которую несут басмачи, добро — в стремительной скачке в будущее красных всадников. Б. Мансуров резко подчеркивает эти категории, их несовместимость. Этому противопоставлению подчинены все характеристики в фильме — характеристики природы и характеристики людей. Если понять замысел, станет, например, ясно, почему героиня фильма всегда безучастна и молчалива. Автор одаряет ее речью только в одном эпизоде — в сцене с матерью. И это понятно: мать воплощает добро и любовь, а следовательно, вызывает и раскованность. В других эпизодах девочка лишена каких бы то ни было реакций. Здесь рабство характеризуется тем, что человек лишен возможности изъявления чувств, а может быть, и самих чувств, воли и даже речи. Ведь задача Б. Мансурова рассказать не о судьбе одной рабыни, а о рабстве, конкретизируя это понятие.

Некогда, в начале пути, С. М. Эйзенштейн написал декларативную статью «Монтаж аттракционов». О ней много спорили, с ней горячо соглашались, ее так же горячо опровергали. Но спор велся только о закономерности попытки Эйзенштейна найти новую композицию спектакля и фильма, новые принципы их строения. Между тем и в этой статье, да и в других работах великий мастер исходил не только из желания обновить эстетические структуры. В основе теоретических работ Эйзенштейна лежало стремление возбудить активность восприятия. Аттракцион сам по себе нес только эмоциональный удар и нисколько не предполагал цельности восприятия всего произведения искусства. Больше того, казалось бы, аттракционность эту цельность разрушала. Но требование цельности восприятия — всегда условие искусства, и целое должно было быть сформировано в сознании активного зрителя. Связь между аттракционами должен был установить сам зритель. Активность не только эмоциональных реакций, но и активность интеллектуальных усилий — вот чего требовал Эйзенштейн как условия восприятия своего искусства.

Я вспомнил о теоретической работе Эйзенштейна, да и о практике, в которой эта теория воплотилась, потому что Б. Мансуров (сознательно или бессознательно — не знаю) следует принципу возбуждения особой эстетической зрительской активности. Вот почему он уходит от связей между эпизодами фильма, от воспроизведения их реальной последовательности, предлагая найти ее самому зрителю. Зритель сам, без подсказки автора фильма, способен понять, какие отношения сложились между героиней и австрийцем художником. Позиция для этих отношений установлена точно, и стоит ли затрудняться рассказом об их реальном течении, о том, как детская привязанность вырастает в любовь, тем более что для основной темы, для замысла фильма эти отношения — всего лишь частность. Сообразно исповедуемому принципу, Б. Мансуров опускает и все другие мотивировки, связи, отношения. Зрителю должно быть ясно, что если басмачи заняли городок, красные всадники придут на выручку его населению. Стоит ли реально мотивировать этот приход? Зрителю должно быть ясно, что трудовое население городка сочувствует новой власти — зачем же демонстрировать, в каких формах реально возникла связь между ними? Ясно, что, захватив мазар, басмачи найдут там девочку — нужно ли показывать обстоятельства ее пленения? Все это частности.

Примеры можно умножить, но достаточно и этих. Все они служат доказательству того, что Б. Мансуров, пропуская мотивировки, реальные обстоятельства и отношения, поступает сознательно. Он сосредоточивает внимание не на реальном течении событий, а на выявлении основной своей темы — борьбы свободы и рабства, добра и зла.

Если в «Рабыне» условны поступки и психология персонажей, то так же условны и пространство и время.

Время в фильме нигде не обозначено. Одновременность действия в разных эпизодах не

зафиксирована — вот почему и отсутствует напрашивающийся в некоторых эпизодах параллельный монтаж. Одновременность развертывающихся ситуаций или их разновременность не подчеркнуты — они должны возникать в сознании зрителя.

Пространство тоже условно. Б. Мансурову важны не декорация действия и даже не самое действие, а его значение, его смысл. Реальная обстановка событий, связь между ними тоже должны быть «досказаны» в воспринимающем фильм сознании. Временная и пространственная общность и различия должны быть установлены зрителем при столкновении, при сопоставлении отдельных эпизодов.

Но и это еще не все объясняет в поэтике «Рабыни».

Одна из проблем, которую и теоретически и практически решал Эйзенштейн, — антиномия между «снятым» кадром и тем значением его, которое было нужно «создать». Ведь, наверное, навеки установившееся в кинематографии понятие «съемка» в известном смысле предполагает пассивность искусства. Снять — это зафиксировать реальность. Между тем задача искусства — преобразить, создать новую реальность, выразительную и глубинную реальность, в которой выделено то главное и существенное, что позволяет ее познать и создать ее образ. Для этого нужно преодолеть косность кинематографического пространства и времени, их «натуральность», ту, которую «снимают». Эйзенштейн это и осуществил: так органически вошли в сцену на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкине» львы из Воронцовского дворца в Алупке, так был создан удивительный эпизод в «Октябре» — подъем Керенского по лестнице власти. Эйзенштейн метафоризировал «снятую» им реальность, и она оказалась заново «созданной». В этом и было подлинное новаторство его монтажной теории.

Идя вслед учителю, Б. Мансуров тоже метафоризирует, но не кадр, как это делал Эйзенштейн, а эпизод. Его монтажная единица крупнее. Он пытается найти новое значение в столкновении «крупных молекул» фильма. Даже ординарный сюжет работает у него в новой, метафорической функции.

«Рабыня»

Нетрудно увидеть, что он до известной степени воскрешает структуру монтажа аттракционов. Каждый эпизод «Рабыни» выстроен, как аттракцион, как эмоциональный, ударный кусок, обладающий собственным развитием и собственным зарядом. Столкновение этих кусков и должно выстроить в сознании зрителя новое единство фильма, его по-новому понятый сюжет.

Нужно сказать, что расчет на активность восприятия и возникающие в результате этого расчета структурные изменения характерны не только для кинематографии.

Отличный поэт и знаток восточной поэзии Арсений Тарковский писал в одной из своих статей о коренных различиях принципов восточной и европейской лирики. Он справедливо утверждал, опираясь на опыт Пушкина, что европейская поэзия последовательно фиксирует развитие лирической темы в реальных обстоятельствах времени. В поэзии Востока не то. Она фиксирует отдельные элементы, излагая их вне реальной последовательности, то есть вне времени. Идея стихотворения воплощается по частям, распадаясь на отдельные строфы. Это и сообщает восточной поэзии мозаичный характер. Главное в ней не в развитии темы, а в наборе отдельных ее элементов, из которых поэт, подобно художнику-мозаисту, создает образное единство.

Образ мира складывается из противоречивых порой репродукций, из контрастных деталей.

Интересно, что, характеризуя восточную поэтику, А. Тарковский прибегает к тем же понятиям, что и Эйзенштейн в исследованиях о природе монтажа. Речь идет о столкновениях, именно о них. В столкновении рождается метафора, уничтожая реальную временну́ю последовательность. Как известно, восточная поэзия насквозь метафорична.

На этот принцип метафоризации и опирается поэтика «Рабыни».

Выстраивая фильм (впрочем, как и все эпизоды), Б. Мансуров стремится во что бы то ни стало очистить его от случайных элементов, пусть эти случайности и жизненны. Это касается не только поведения людей, но и рассказа об их судьбе, то есть самого сюжета. Не буду повторять примеры того, что в «Рабыне» опущены связи между людьми, что люди только расставлены в позициях, предполагающих эти связи. В каждой ситуации режиссера интересует только ее смысловой экстракт, а реальное движение ситуаций, переход из одной ситуации в другую кажутся ему несущественными.

Сюжет фильма сведен к чертежу, да еще к такому, в котором пропущены отдельные линии. Но их легко восстановит читатель чертежа. Режиссер надеется, что зритель восстановит пропущенные сюжетные связки.

При этом «Рабыня» не бессюжетный фильм, если понимать бессюжетность как описание событий, без выяснения и подчеркивания их конфликтных связей. Наоборот, если вспомнить фильм, то легко обнаружить, что он вмещает множество драматических событий и что события эти контрастны. В этом и состоит суть сюжета «Рабыни» — в столкновении контрастов, а не в живом движении времени, характеров, событий, жизни. Поэтому сюжет пунктирен. Что ж, конечно, можно изобразить движение, как путь точки, как чертеж ее пути. Но это будет только схема движения, а не оно само. Конечно же, всякое движение можно свести к формуле, к рационалистической схеме. Но они — схема и формула — не станут жизнью.

При всей наблюдательности, при яростном темпераменте режиссера, сказавшемся в отдельных эпизодах, его фильм рационалистичен. Дело не в том, что режиссер оказался невнимательным к поведению человека, к его характеру и судьбе — это было предопределено замыслом фильма. В том-то и дело, что рационалистичен сам замысел, именно он. Б. Мансуров исследует не жизнь рабыни, а само понятие рабства. Вместо того чтобы создать образ рабства и вытекающую из него трагедию человеческого характера, режиссер старательно подыскивает конкретные детали для выражения абстракции.

Интересно, что и сам Б. Мансуров ощущает схематизм и рационалистичность своей поэтики. Он хочет их преодолеть, пытается сделать схему незаметной. Именно поэтому он и расцвечивает каждый эпизод, уснащает его множеством ярких деталей. Но характерно, что детализация касается только вещей, только предметов и никогда не обращена к человеку. Причины ясны: детализация поведения персонажей, психологизация их потребовали бы другой конструкции фильма, другой композиции. Тогда была бы сломана рационалистическая схема и возник бы образ живой реальности, возникли бы те «случайности», от которых Б. Мансуров отказался.

Кроме того, как уже говорилось, расцвеченные и щедрые детали играют в фильме метафорическую роль. Метафоризация возникает вынужденно, чтобы прикрыть рационалистический схематизм.

Казалось бы, я выполнил задачу и в меру моего понимания раскрыл загадку фильма. Однако мне хотелось бы сказать еще несколько слов, необходимых для его характеристики.

Размышляя об искусстве Леонардо да Винчи, Сергей Эйзенштейн написал, что аналитичность и рационализм этого художника страшны. Определение «страшны», казалось бы, удивительно для Эйзенштейна, который, по собственному признанию, был преимущественно аналитиком. Но если вдуматься, вся творческая жизнь великого режиссера была посвящена преодолению рационалистических склонностей. Его не удовлетворяло

то, что он, как никто другой умевший проанализировать то или иное явление, иногда не находил силы воссоздать это явление в живом и действенном образе. Конечно, его рационализм вовсе не означал неумение понять человека во всей противоречивой сложности характера, но Эйзенштейн не всегда находил возможности для воссоздания этого характера в живом движении, а не в отдельных, пусть точных, деталях. Он отлично знал, что подлинный реализм не исключает анализа, но требует одновременно и воссоздания жизненного образа в его единственных и точных приметах. Вот почему, начав с создания грандиозного образа революции, равного которому не знает искусство, он под конец жизни, не жертвуя ни одним из своих принципов, нашел в себе силы создать мощный образ исторической трагедии в «Иване Грозном».

Не следует ли Б. Мансурову вспомнить не только о плодотворных принципах поэтики Эйзенштейна, но и о трудном его пути? Точнее, о внутренней закономерности этих трудностей.

Сегодня — 25 лет назад

Л. Золотаревский

«Свидание с Венгрией». Автор сценария и режиссер Б. Рычков. Оператор Е. Аккуратов. Звукооператор И. Гунгер. Редактор Н. Максимова. Центральная студия документальных фильмов, 1970.

Задумчивые планы красавца Будапешта, немного размытые утренней дымкой мосты через Дунай, и — быстрый отъезд до очень общего плана, когда реальные очертания реальных, конкретных зданий превращаются почти в понятие, очень общее, неконкретное, как прошлое... И это, действительно, взгляд в прошлое: «Я не был здесь 25 лет. С весны сорок пятого... Много воды утекло в Дунае. И вот сквозь утреннюю дымку я всматриваюсь в свою молодость» — этими словами начинается фильм «Свидание с Венгрией». И дальше рассказ идет от первого лица, от лица человека, штурмовавшего Будапешт в сорок пятом, от лица человека, потерявшего там многих друзей, человека, который был в числе спасителей и освободителей Венгрии.

Кто этот человек? Автор сценария, режиссер, оператор? Или некий обобщенный лирический герой? В картине нет точного указания на этот счет. Так что остается последнее. Но если это так, то сейчас же возникает еще один вопрос — «лирический герой» в документальном фильме? Более того, не просто в документальном — в фильме исторического плана? Как совместить понятия «история», «документ» и... «лирический герой»?

Я не знаю, как ответили бы на этот вопрос теоретики. Но я видел, как ответили на него практики — сценарист и режиссер Борис Рычков и оператор Евгений Аккуратов. Их ответ мне кажется убедительным потому, что на протяжении всей картины сохраняется ощущение их личной сопричастности ко всему, о чем повествует фильм.

Я не был в Будапеште ни в сорок пятом, ни в семидесятом, но с первого момента просмотра до последнего меня не покидало чувство, которое определяется (когда речь заходит о телевидении) как «эффект присутствия».

Кстати, о телевидении... Нередко высказывается мнение, что экранное повествование, ведущееся от имени конкретного автора (в особенности если он присутствует в кадре), обладает высшей мерой документальности. Это не совсем так. Нет нужды доказывать, что аналогичные приемы были известны документальному кинематографу уже давно. Однако справедливости ради надо сказать, что на протяжении длительного времени они были преданы забвению. Возродило и в огромных масштабах развило «рассказ от автора» именно телевидение.

Повторим, что в фильме «Свидание с Венгрией» нет конкретного автора, от имени которого ведется рассказ: «Я» — тот, кто рассказывает в фильме и кто условно назван мною лирическим героем,— материализован в голосе диктора, читающего текст. Становится ли «менее документальной» от этого картина? Нет.

«Свидание с Венгрией». Нефтяной гигант Сазхоломбата

Достигается ли введением лирического героя-автора некое положительное качество? Да! Доверительность, задушевность, мягкая задумчивость... и сопереживание становятся столь же важным фактором восприятия произведения, как и уже отмеченное чувство сопричастности.

...И снова — планы современного красавца Будапешта. И снова звучат очень личные, искренние слова: «Будапешт... Узнаю тебя и не узнаю. Без устали хожу по твоим улицам, твоим набережным, где полз под огнем... И каждый перекресток, каждый дом вызывает в памяти имена павших товарищей».

Так начинает «работать» точно найденный кинематографический прием, придающий фильму высокое публицистическое звучание. Связь времен, преемственность поколений — творческая позиция, основанная на принципах заинтересованной, общественной активности автора.

Нередко перед документалистом возникает вопрос — как связать воедино разрозненные эпизоды? Где найти тот драматургический «шампур», на который можно нанизать отдельные факты? Найти его — это значит практически решить судьбу будущего произведения. Найти — значит выстроить драматургию киноленты.

Настоящий кинопублицист всегда отыщет тот единственно нужный, «самый лучший» стержень, который не только свяжет эпизоды, но и сделает документальную ленту произведением киноискусства.

На трибуне — советские и венгерские руководители. Венгрия празднует 25-летие своего освобождения. По площади перед трибуной проходят войска — сыновья Бела Куна, Тибора Самуэли, Ене Ландлера, венгерских интернационалистов, сражавшихся в Советской России, коммунаров девятнадцатого года. Проходят отряды рабочей охраны, впервые созданной в то время,— они в течение 133 дней защищали Советскую Венгрию. Идут

«Свидание с Венгрией».
Не прекращается людской поток
к памятнику Свободы на горе Геллерт...

...Вечная слава героям

«Свидание с Венгрией». Советский профессор Александр Рот, участник боев за Будапешт, в венгерской столице

рослые красивые юноши — солдаты социалистической Венгрии. Движутся танки, ракеты...

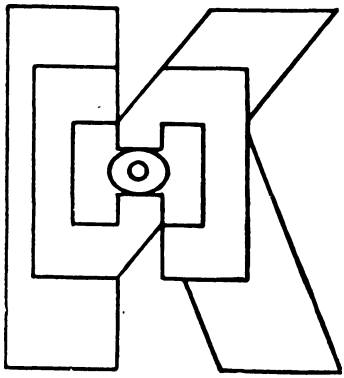
...По этой же площади — пустынной и мирной — идут женщины с колясками... дети... Идут к памятнику Ленина. И снова — современный, шумный, энергичный, красивый Будапешт. А потом... — «сегодня — двадцать пять лет назад» — так хочется определить творческий принцип, положенный в основу монтажа, используя для этого название популярной эстонской телевизионной серии об истории второй мировой войны.

Сегодня — двадцать пять лет назад...— и на экране проходит трагедия Будапешта, который гитлеровцы хотели обречь на полное уничтожение. Экскурсы в историю — не частный прием, не дань заявленному в начале фильма принципу — это органические части единого рассказа о Венгрии семидесятого года.

Среди эпизодов сорок пятого особенно выделяется потрясающий по силе драматизма рассказ о бое за будапештскую консерваторию. Два советских оператора снимали этот бой (как жаль, что имена их остались не названными в картине!). Рассказывает о нем участник сражения капитан Рот, ныне — профессор Ужгородского университета. Когда не удалось освободить здание с помощью ручного оружия, командир приказал подкатить орудие. И вдруг откуда-то появился пожилой человек. Он оказался преподавателем консерватории — звали его Геза Хорват. Хорват умолял не стрелять из пушки, чтобы не погубить здание — национальное сокровище венгерского народа. Пожилой музыкант вызвался пойти с белым флагом к зданию и уговорить обороняющихся сдаться. Они открыли по нему огонь. «Стреляйте! Эти подлецы все равно не понимают... Стреляйте!» — закричал раненый Хорват. Но советские солдаты решили все же попытаться взять здание без помощи артиллерии и, таким образом, сохранить его. «Мы потеряли еще 17 человек. И взяли консерваторию. А на следующий день для нас Геза Хорват играл в зале консерватории Листа».

Этот эпизод — сильнейший не только по силе своего эмоционального воздействия, но и по огромной глубине заключенной в нем исторической правды. Композиционно он является как бы кульминацией фильма. И естественно, что сразу вслед за ним начинается заключительная часть картины, своеобразный ее апофеоз. И тот факт, что эта заключительная часть решена в стиле политического киноплаката ни в коей мере не противоречит характеру всего предшествующего повествования о дружбе наших народов, рожденной в трудной борьбе.

Так, прошлое — через настоящее. И настоящее — через прошлое. Этого в полной мере удалось достичь в фильме «Свидание с Венгрией».



Право на патетику

**Беседу ведет
и комментирует
Андрей Зоркий**

Иосиф Хейфиц

Мне так и не удалось увидеть режиссера Хейфица за рабочим столом. Думаю, кстати, что сама рубрика «Беседы за рабочим столом» может иметь только метафорическое значение. Ее параметры: «чем ты занят?», «что у тебя бродит в голове?», «что волнует тебя в настоящее время?». Стол как таковой может оказаться при выяснении таких вопросов и ни при чем. Смотрите, письменный стол, стоящий в ленинградской квартире Хейфица, пустует без хозяина. Монтажный стол на «Ленфильме» еще ждет, когда за него усядутся. Менее примечательных столов много: буфетные столики в киевской гостинице «Украина», стол дежурной по этажу, два стола в номере Иосифа Ефимовича... Не буду утомлять вас перечислением.

Мы встретились в Киеве. Киногруппа «Салют, Мария!»* (8 человек во главе с Хейфицем) прилетела сюда на последнюю съемку последних кадров фильма. Параллельно здесь будет проходить озвучание нескольких эпизодов. Параллельно состоятся и наши беседы.

Иосиф Ефимович «распаковывает чемоданы»

— А теперь надо спрятать электронагреватель,— сказал Хейфиц, разлив в стаканы кипяток.— Помешайте хорошенько. Любопытно,— повертел он кипятильник,— дома эта штука в общем-то не нужна, а в гостиницах ею можно пользоваться только подпольно. К чему бы это?

... Так как же назвать момент, в который мы с вами встретились? Пожалуй, «режиссер собирает чемоданы». И в буквальном и в переносном смысле. Последняя экспедиция, последний съемочный день, последние «кольца» озвучания. Не интереснее ли увидеть день жизни режиссера в разгаре съемки?

Как он начинается? Точно так же пьешь кофе. Но в эти минуты, скажем, из сорока деталей, характерных для войны в Испании, ты должен остановиться на одной. И успеть передать на студию, чтобы готовили именно такой кадр.

Утром мне всегда предлагают машину. Но я всегда иду на студию пешком. Эти последние 15—20 минут все решают.

Нет! Не решают. Не всегда решение приходит в нужный момент. Понимаете, оно уже есть, существует, а вы еще не убеждены, что это решение лучшее. И вам нельзя, как в театре, сказать: «Завтра решу все окончательно. Сегодня сделаем кадр начерно».

Я не надеюсь только на импровизацию. Делаю фильм сначала на бумаге. Это рабочие тетради перед режиссерским сценарием, это и сам сценарий. Потом — детальные разработки будущих съемок: ими я занимаюсь в свободные минуты от съемок сегодняшних... Но момент импровизации врывается в каждую съемку. И, конечно, момент непредвиденности, неожиданности.

---

* Сценарий «Мария» Г. Бакланова и И. Хейфица опубликован в журнале «Искусство кино» № 9 за 1969 год.

Однажды я выписал на листе бумаги все случаи, когда срываются съемки: дождь, заболела актриса, сгорела студия, оказалась бракованной пленка... Но, скажем, на этот раз все великолепно, все точно и организованно. Но — вдруг небо чеховской повести, небо Байдарских ворот начала века прочерчивает след реактивного самолета. Сначала след тянется, выписывает крендель, потом превращается в завитушку и тает 40 минут... Пока не исчезнет солнце. Но не будем о грустном... Ваш первый вопрос?

— Просьба. Иосиф Ефимович, давайте «распакуем чемоданы». Расскажите, как начинался «Салют, Мария!»?

— Начну с того, что идея фильма принадлежала не мне и не Бакланову. Это было предложение студии — написать сценарий и снять фильм, отталкиваясь от одной, вполне реальной биографии.

Итак, толчок фантазии был дан жизненным прототипом. Но в каждом прообразе (он был и в «Члене правительства» и в «Депутате Балтики») есть и свои преимущества для художника и свои опасности. Идти ли педантично вслед за биографией, анкетой, документами? Или стремиться к иному — дать типический образ, выразить дух времени?

Мы потратили на сценарий постыдно долгое время, около года. Не потому, что сложна его драматургия. Трудности будущего фильма — в огромной жизни, которую прожила эта девчонка из Херсона, Мария. Как же показать ее жизнь так, чтобы не было иллюстративности, ровного, гладкого изложения?

В «Марии» нет детального анализа характера, того зарывания в глубину, в психологию, которое я всегда любил. Нет, потому, что рассказ не локализован в каком-то одном куске жизни. Героиня проживает на экране от 17 до 40 с лишним лет. А в кадрах эпилога ей семьдесят. Я понял, что единственный путь решить эту пространственную и временну́ю задачу — путь образных кусков: это не психологический портрет Марии, это скорее ветер времени, закруживший героиню. Каждый новый «виток» сюжета — это и новый образ времени.

Перед нами возник вопрос: где снимать? В сценарии большие эпизоды гражданской войны в Испании, сцены в Мадриде. Но мы не могли рассчитывать на то, что получим возможность вести съемки в сегодняшней Испании. Сразу же отказались от конкретного пейзажа, доподлинной фактуры, от Испании «картпостальной», по выражению Эйзенштейна. А выход? Решили взять «среднеевропейский пейзаж» 20—30-х годов, который можно найти не в одном городе. Во Вроцлаве, где заметны еще следы войны и есть разрушенные кварталы, мы снимали все, что связано с осажденным Мадридом. Конечно, прибегая и к декоративным элементам. Образ католической Испании искали в старинных уголках Кракова. Почему Польша, а не Прибалтика или Западная Украина? Потому что к пейзажу условному мы прибавляли еще одно условие — в нашей Испании зрители не должны были узнавать городов, знакомых по многим отечественным картинам.

Нам очень помогли поляки, испанцы, живущие в СССР, генерал армии Батов, консультант фильма. Знаменитый Фриц, адъютант Лукача.

— А испанцев в картине играли...

— Конечно, испанцы. Всех, кроме одного. Так что в фильме звучит настоящая речь. По-испански говорит и Мария, она ведь несколько лет прожила в Испании. И Роговцева научилась так бойко говорить на языке Гарсиа Лорки (конечно, в пределах роли), что консультанты не поправляли ее на съемках.

Хочу сказать, что отношение испанцев к этим эпизодам было очень трогательным. Они создали вокруг фильма атмосферу участия, тепла, взволнованности. В основном, все они были вывезены из Испании детьми еще во время войны. Для них фильм — особый способ вспомнить родину. Работали они на съемках очень интересно. Это артистические натуры, эмоционально восприимчивые. Им не надо было объяснять, что к чему — все они чувствовали сами.

Знаете, однажды они очень торжественно вручили мне книгу. Большую. В красном переплете: «История Компартии Испании».

Иосиф Ефимович Хейфиц на съемках фильма «Салют, Мария!»

— Ну и что? — чуть удивился я, проштудировавший десятки книг по Испании.

— А вы посмотрите внимательно!..

Да, это была удивительная книга! «Историю Компартии Испании» написал шеф мадридской полиции. Это был обстоятельный анализ. Исследование. Фотографии. Здесь я прочел и характеристики, данные шефом полиции прототипам наших главных героев. В том числе и Марии.

...Должен сказать, что в обрисовке героев, в их характеристике, подаче существовала известная опасность «испанского штампа» — дежурных Хосе из «Кармен». Перед съемками я вновь посмотрел фильм «Испанская земля» Ивенса и Хемингуэя. Там сняты не живописные торреадоры и трактирщики, а обыкновенные крестьяне. Да, испанцы в большинстве — низкорослые, худощавые люди. И те, кто надеется увидеть в нашем фильме нарядную «испанщину», будут разочарованы.

Что добавить по поводу съемок? Эпизоды интервенции мы снимали в Симферополе, в районах, напоминавших улицы старого Херсона. В Киеве, на Подоле, где сохранились как бы законсервированные временем «кусочки старины», было снято все связанное с городком, захваченным Махно. На Балтике, в Калининграде снимали сцены морские.

Сложность натуры в нашей картине заключается еще и в том, что здесь все — зима, осень, весна и лето. И мы не всегда успевали. Поэтому, кстати, и сейчас в осеннем Киеве доснимаем крупные планы Марии, идущей по летней Москве...

Что ж, я «распаковал чемоданы». Теперь очередь за вами, спрашивайте.

— Иосиф Ефимович, я понимаю всю неуместность вопроса после того, что вы рассказали, и все-таки: почему вы остановились именно на этой картине?

— Интересно! А что вас смущает в моем выборе?

— Когда я прочел сценарий «Мария», то, откровенно говоря, не увидел в нем вновь открытого характера, по-настоящему самобытной героини. Я веду отсчет от вашей же Александры Соколовой, от профессора Полежаева. Мне показалось, что в сценарии превалирует не героиня, а сюжет, биография, сама по себе удивительная и героичная.

— Я рад этому вопросу. Сразу, одним словом, конечно, не отвечу. Не сочтите за ответ и ссылку на то, что фильм уже далеко ушел от первоначального литературного замысла.

Давайте возьмем за отправную точку такое соображение: если бы я не чувствовал внутренних резервов, заложенных в «Марии», если бы рассчитывал показать зрителю лишь «удивительную и героичную» канву жизни, я бы, действительно, считал дело проигранным. И, пожалуй, не брался бы за него. Кстати, многие из тех, кто читал литературный сценарий, мягко, боясь меня расстроить, говорили: «Это фильм не вашего профиля, не вашего почерка». Но начнем с того, что и мне, так же как и всем, время от времени надо менять «профиль». Мне показалось, что в «Марии» удастся найти непривычные для себя приемы. Новое! Ведь привычный прием всегда более или менее формален, изнутри тускл.

— Как бы вы определили конкретнее это н о в о е?

— Я уже говорил, что меня не интересовал здесь психологизм характера. Мне казалось, что в этой биографии нельзя было выделить и какой-либо один, главный эпизод. Нет, здесь были куски разного времени, они неслись, обгоняя друг друга. Б и о г р а ф и я п о к о л е н и я. Вот что казалось мне важным и новым для меня. Путь, который начинается с херсонской улочки, идет через гражданскую войну, через Испанию, опалившую это поколение. И начало новой войны... Есть некая калейдоскопичность в самой биографии людей, прошедших через все эти исторические перевалы. Здесь время само живописует и объясняет характер.

Я немножко знаю поколение Марии по своему личному жизненному опыту. Эти люди всегда бросались в бой, не раздумывая. Это были не рефлектирующие, а антирефлектирующие люди. О них можно было бы сказать словами чеховской героини: «Хотелось жить и жить!»

Я искал и другие слова — в нашей поэзии. Вот послушайте, как пишет о людях тех лет Маргарита Алигер (Хейфиц, перелистав толстую тетрадь, читает):

Спешили мы — авралы да тревоги,
Да сердца переполненного стук,
Мобилизаций дальние дороги
И горькое предчувствие разлук,—
Да песенные наши расставанья,—
Транзиты, пересадки, поезда,—
Да русские большие расстоянья,—
Над белым полем чистая звезда.
Пустыни, горы, стойбища оленьи...
Прощай, прощай и помни обо мне.
Так торопилось наше поколенье
Навстречу неминуемой войне.

Вот это т о р о п я щ е е с я п о к о л е н и е, поколение, которое жило необыкновенной, насыщенной жизнью, которое словно бы с налету пришло к войне, очутилось передо мною. И самое важное, что это поколение пришло к ней готовое, если говорить о моральной, духовной стороне дела.

Природа конфликта тогда была совсем другая. У них, как это ни звучит газетно, была только борьба с врагом. С мировой буржуазией...

(Нас начинают отвлекать. Трезвонит телефон. Да и Иосиф Ефимович все чаще поглядывает на часы: через 15 минут надо ехать на озвучание.)

— Если говорить о любви Марии, то и здесь видится мне новое для себя. Внешне это «треугольник»: Мария, Сева и испанец Пабло. Но драматургические функции треугольника иные. Обычно в фильмах подобного рода на первом плане революционные события, а «для утепления», для гарнира придумывается любовная история. Здесь функция любви иная, здесь почти не разделяются долг и любовь. В Марии они слиты. И революцию она в какой-то степени понимает через любовь.

Есть еще одна особенность фильма. Юные годы героини оцениваются ее зрелыми годами. «Я тогда была восемнадцатилетней, а ре-

волюция была еще моложе: ей было только два года»,— говорит Мария, и в этом ее умудренном взгляде мне также видится драматический резерв картины.

Иосиф Ефимович поднимается, надевает черную кожаную куртку, протягивает мне объемистую тетрадь в черном переплете:

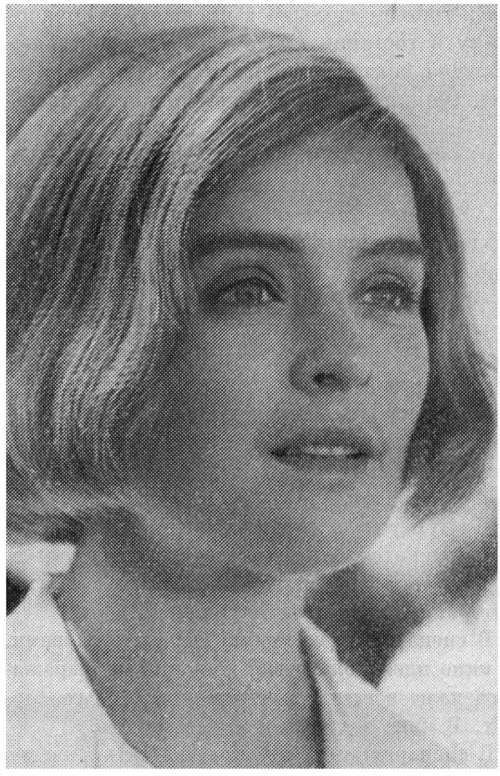
— Почитайте. Это записи по «Марии». Я набрасывал их между литературным и режиссерским сценариями... А сейчас, если хотите, с нами на озвучание.

Я знакомлюсь с Марией

Времена если не типажной, то внешней, житейской схожести киноактеров и киногероев, кажется, безвозвратно прошли. Когда-то удачливый режиссер увидел в обычной фотовитрине портрет юной Наты Вачнадзе с грустными блестящими глазами и длинной черной косой — и такой, как в жизни, она и вошла в его картины.

Белокурое голубоглазое существо в брючном костюме и серебристо-лиловом пальто, встретившее нас у машины, по внешнему виду похоже на Марию не больше, чем марсианки, описанные в «Аэлите». Разве что добродушное, живое, чуть округлое лицо с чуть вздернутым носом позволяет как-то «заземлить» литературный образ. Это Ада Роговцева, героиня, Мария, актриса театра имени Леси Украинки, любимица киногруппы,— усталая, измотанная съемками, спектаклями, озвучанием, репетициями, прошедшими и предстоящими гастролями, домашними заботами, двойками маленького сына. Словом, типичная для наших дней театокинозвезда. «Ада,— посмеивается Хейфиц,— уже несколько месяцев сидит на «талантине», особом лекарстве, которое мы выдаем только ей».

Ада не похожа как будто бы и на тот образ, который возникнет вскоре на экране, в павильоне звукозаписи. Перед нами в кабинете начальника разведки обговаривается важная операция — заброска в немецкий тыл двух разведчиков. И кажется, существует барьер между темноволосой, суровой, полной тревоги и озабоченности женщиной в гимнастерке — там, на экране, и — этой, хрупкой, в брючках, которая, вся собравшись, ухватив себя за локти, чуть раскачиваясь, в полутемном зале ловит на губы слова своей героини. И здесь наступает новое «заземление» — эмоциональное слияние актрисы и героини— голос в голос, дыхание в дыхание.



Мария — Ада Роговцева

Короткий эпизод разрезан на четыре «кольца». И как обычно, «кольцо» крутится, как заводное: прослушивание, репетиции, запись, дубль, дубль...

— Станиславский упал бы в обморок, попади он на озвучание,— говорит мне в один из перерывов Хейфиц, но добавляет:—Хотя вся его прелесть была в том, что он, наверное, бы сказал: «Как интересно!»

На третьем «кольце» я прощаюсь с группой и еду в гостиницу читать «черную тетрадь». Конечно, внешнее сличение Роговцевой с героинями, литературной и экранной (в маленьком киноэпизоде), не дает многого. Сейчас мне важно узнать, что внесла в литературный сценарий «черная тетрадь».

...В книге Иосифа Хейфица «О кино» есть раздел «Из общих тетрадей к «Даме с собачкой». Есть подобные же записи — дневники по фильмам «Большая семья», «Горизонт». Трудно точно определить жанр, характер этой режиссерской работы. Разработки к «Даме с собачкой» великолепны! Это искуснейшая лаборатория экранизации. Это «высокая кухня», как любит, помниться, выражаться сам Хейфиц. Я бы добавил от себя еще одно сравнение. Это «примерочная», в которой происходит генеральная примерка, выяснение: как видоизменятся, преобразятся, перекроятся, переведутся на язык зрительных образов литературные элементы сценария.

В сценарии идею можно выразить словами. В кино идея полностью, до конца не выражается даже в самых точных, прекрасных словах. В кино мы должны идею видеть.

В сценарии не всегда удается дать з р и м о образную трактовку характера, выразить его в кинематографической пластике, дать множественность мотивировок, докопаться до всех глубин, которые порой лежат (или могли бы лежать) под внешне незатейливым текстом. Это уже область режиссерской работы. Она начинается в «тетрадях», в «примерочной», которая предваряет режиссерский сценарий и одновременно обгоняет его. Потому что режиссерский сценарий вновь будет дисциплинирован, в него не войдут целиком все догадки, детальные разработки, мысли про запас, «про черный день съемки», которые записаны в тетради.

Так (я не успел поделиться этим с Хейфицем) воспринял его рабочие тетради. В том числе и тетрадь с надписью «Мария», которую я в этот вечер читал.

Здесь стихи. Светлов, Уткин, Корнилов, Багрицкий, Алигер. Режиссером подчеркнуты слова и строки: «С песней падали под ножом», «сумасшедшие годы», «десять красных безумий» (Светлов); «Если мне судьба свалиться, так уж лучше за Мадрид, за испанскую столицу. Первый парень говорит» (Уткин). Здесь тексты гремевших в начале века одесских песен. Черновик письма композитору. Выписки из книг по Испании... И главное — здесь последовательное, нарастающее исследование характера Марии, углубление смысла фильма, выстраивание того внутреннего образа фильма, образа героини, которые не вписываются прямо, дословно в сценарий.

Повторяю, для меня по первому впечатлению (впечатлению от литературного сценария) Мария была девочкой из «Огненных верст», затем героиней из «типовой ленты» о 30-х годах, затем довольно тривиальной героиней из арсенала «военных лент», улучшенным вариантом Марианны*. Так (а не так, как говорил Хейфиц) сцеплялись для меня в сценарии фрагменты биографии. Мария была героиней б е з ч е л о в е ч е с к о г о с е к р е т а (скорее с послужным списком).

Но вот я цитирую и пересказываю (разумеется, с разрешения Хейфица) некоторые записи.

«Это своеобразный «вестерн» революции, но не по особенностям жанровым или сюжетным, а по существу воспевания времени, по духу прокладывания пути».

«Это и «Тиль» и, может быть, даже «Гаргантюа» — здоровое тело вместо спрятанного и затянутого жиром. Это бездумность, вера, безоглядность, безмятежность, вольность, стихийность, перехлест».

Это (так я ощутил по записям) прикидка поэтики фильма. Его пафоса. Его образной стихии. Осуществись написанное на бумаге — Мария не сможет быть на экране элементарной «проходной» киногероиней приключенческой ленты. Плоть фильма станет ее плотью, преобразит ее.

Не «подтягивает» ли режиссер свою героиню к предполагаемому масштабу фильма?

Читаю в тетради:

«Она выросла на картошке и мамалыге».

---

* Героиня одноименного фильма В. Паскару («Молдова-филм»).

«Салют, Мария!». Внизу: Мария — А. Роговцева (слева), Игнасио — В. Татосов

«Песни и куплеты — ее стихия, словечки и фокусы, очаровательное нахальство и находчивость, пройдошество, лексика базаров в сочетании с терминами марксизма, южная афористичность мысли и речи, яркость костюмов, заступничество за бедных и ненависть к буржуям».

В этих записях (для меня!) во сто крат живее, чем в сценарии, я в л я е т с я самобытный характер Марии. В этих записях (хоть их и не снимешь!) я улавливаю кинематографическую фактуру, пластику характера. И все же — это пока только живопись образа, это не осмысление, не смысл. Главное — позже.

Я хочу предварить следующие цитаты замечанием: не дай бог кому-нибудь отождествлять лабораторию художника, его ассоциации с выставочным стендом. Не дай бог, трепетные слова внутреннего творческого анализа путать с итоговыми формулировками. При таком взгляде в этих записях ничего не понять.

«Святая и разбойница.

К характеристике святой относится все: имя, ключи на шее, как крест, распятая махновцами в терновом венце, венчание на подвиг, девочка-будущее — все, что от жития, от исповеди, от страдания, от клятвы и веры.

К характеристике безбожницы — «незаконная любовь», сын без отца, безоглядность и даже бесстыдность любви и страсти, резкая, как ругань, лексика, все эти ножи, подножки, наганы, торговля в лавке, флирт и т. д.».

Я вспоминаю то, что «подложено» в сценарии под эту неожиданную, яркую, казалось бы, парадоксальную характеристику героини. («Святая оторва» — еще категоричнее, резче скажет мне потом Хейфиц). Вспоминаю расстрел Марии, необычное ее венчание в канун испанского подполья, вспоминаю ключи на шее — от могил мужа и сына, похороненных на мадридском кладбище, вспоминаю всю ее жизнь начиная от херсонской юности. Хейфиц записал в тетради то, что должно впоследствии всплывать из фильма. Записал художественный образ своей героини. В него, в этот образ, и должно было хлынуть реальное время, закружиться, расплавиться в нем, расплавить самый характер и выразить идею, смысл, патетику произведения.

Это была та обобщенная, художественная поэтическая идея образа, которая должна была транспонироваться в характере, умереть в нем, дав жизнь реальной Марии.

Такая Мария должна соответствовать поэтике фильма, его масштабу, заданному в «черной тетради».

Эта Мария, разумеется, не была бы евангельской «святой девой», плоским намеком на нее, ее современной персонификацией. Но она пронесла бы через бури времени, через многие годы испытаний, скупой радости, лишений и войн святую веру в Революцию, свою беззаветность и безоглядность в служении ей.

— Совпала ли Роговцева с вашим представлением о Марии? — спросил я у Хейфица.

— Во многом, но и не совсем. Редко бывает, чтобы актер не привнес в роль своих особенностей. Перед вами живой человек со своими привычками, актерскими навыками. Ада обладает удивительно органичным — это затертое слово, но нельзя без него обойтись — сценическим обаянием, прекрасными человеческими качествами. Это всегда просвечивает сквозь роль.

Роговцева опытная и, по-моему, очень талантливая театральная актриса, но ей не везло в кино. Даже в нашем фильме так уж получилось, что она была последняя (по порядку проб) кандидатка на роль. Мне кажется, ей удалось справиться с трудным возрастным диапазоном роли. При скромных возможностях грима в кино, особенно женского, очень важна способность быть юной и взрослой, используя только какие-то свои внутренние качества. А внутреннее ведет и к внешнему, выражается в нем.

Мы разговариваем о кино

— Завтра или съемка или истерика,— сказал Иосиф Ефимович, наливая мне новую порцию кофе.— Прогноз на все эти дни безнадежный. Не будет солнца, одиннадцатого Ро-

говцева улетит в Ригу, и мы погибли. Но главный синоптик Киева твердо обещал нам маленькое солнечное окошко... Так продолжим?

— У вас завтра последняя съемка «Марии». Давайте поговорим о судьбе картины, этой и многих других. Все-таки судьба фильма — самое загадочное в кино. Порой она удивительно напоминает злоключения героев «плутовских романов».

— Да, я часто размышляю об этом. Самое высокое наслаждение, которое получает мастер... мастеровой кино — это долговечность картины. Не пышной премьеры и незаметного исчезновения я бы желал каждой своей картине, а нормального, спокойного начала, но чтоб и через 10—15 лет ее еще смотрели.

— Для кинематографа это очень большой срок. 15 лет назад не было даже «Баллады о солдате». Что мы смотрели тогда, в середине 50-х? Где эти фильмы? И сколько нового забыто с тех пор?

— Почему стареют фильмы? Меняется язык кино, технология? Видимо, все же не это решает. «Страсти Жанны д'Арк», снятые еще в немой период, кажутся и сегодня откровением. Но многие телевизионные фильмы, поставленные в сегодняшних ателье,— зрелище неглубокое, созданное второпях, растянутое на 20 вечеров,— на 21-й, действительно, забываются.

Очевидно, если в фильме есть «алгебра жизни», в нем есть и долговечность. И на это стоит тратить силы и жизнь.

— Но как происходит само старение фильма? Или его исчезновение с экрана? Скажем, о хуциевской картине «Мне двадцать лет» говорили, что она устарела уже к моменту появления на экране. Помню я, как на премьере фильма Жалакявичуса «Хроника одного дня» ко мне подошел знакомый молодой режиссер и сказал с абсолютной убежденностью: «Жалакявичус опоздал с картиной ровно на три года».

— О хуциевской картине мне говорили многие, что ее до выхода на экран растащили по кускам. Не думаю, что дело в этом. Можно украсть строку, эпизод, но не произведение. Здесь мы смыкаемся с другой проблемой. Существует естественная смерть фильма, а бывает и несложившаяся его судьба. По самым разным причинам. Бывает и неверный взгляд на судьбу картины.

Меня, например, очень пугает, когда окончательный критерий оценки фильма сводится к к и н о п о с е щ е н и я м. Да, счастливые совпадения здесь бывали нередко. Но не реже, пожалуй, их не случалось.

Конечно, от цифр нельзя отмахиваться. Но и не стоит на них молиться. Хочется, очень хочется, чтобы лучшие наши кинопроизведения собирали оптимальное количество зрителей.

Но кинопрокат — это воспитание. А воспитание — это всегда и руководство, направление интересов, вкусов в какое-то определенное русло.

Среди многих легенд, созданных вокруг нашего прославленного «Чапаева», есть и легенды лукавые. К ним принадлежит, кстати, легенда об абсолютно стихийном зрительском энтузиазме вокруг премьеры фильма. Да, шли с лозунгами «Мы идем смотреть «Чапаева»! Но ведь эти шествия были организованы и подготовлены.

Организованы и подготовлены умными, настоящими воспитателями.

Порой в оценке фильмов мы ориентируемся, как на третейского судью, не на тех, кто любит такое искусство, следит за ним ревниво и бдительно, а на равнодушного к искусству зрителя.

Он, к примеру, считает, что «Тени забытых предков» — скучно. Скучно и все тут. Но что значит это «скучно»? Есть люди, которые, читая прекрасные книги, «опускают» пейзажи, описания. Есть люди, которые «опускают» поэзию Пушкина, вылавливая из «Евгения Онегина» голый сюжет. Среди сотен писем от зрителей «Дамы с собачкой» я храню, как грустное свидетельство, и такое: «Как вам удалось из такого серого, никчемного рассказа Чехова сделать фильм, который волнует?»

Должны ли мы скрывать, что наш зритель не един в своей эстетической грамотности? Что он неодинаково восприимчив и к идей-

ному пафосу произведения? Это нельзя, этого не надо скрывать. Не в наших интересах обходить трудные проблемы. Их не обходить надо, а решать, целеустремленно и настойчиво, так, как решались эти проблемы во времена первых показов «Чапаева». Зритель, народ полюбил картину. Но любовь его подхватили и организовали, направили. По-моему, так и должно поступать.

...Я потратил сейчас три года жизни на картину. За это время «коммерциальный режиссер», как выражаются наши польские коллеги, сделает шесть картин. Что ж, значит за это время я потерял несколько десятков миллионов зрителей какого-нибудь «тайного агента».

В этих вопросах надо разобраться, чтобы самим не встать на позицию «коммерциальности».

Я много думал о природе успеха в связи с самыми разными фильмами. Скажем, «Председатель», его лучшая, первая часть. Успех фильма был вполне обоснован и остротой постановки ряда проблем и, если хотите, самой новизной жизненного материала, вынесенного на экран. Но мне кажется несправедливым и тревожным фактом, что провалился в прокате фильм «В огне брода нет», дебют Глеба Панфилова, одного из самых обещающих режиссеров «Ленфильма».

Ведь провал фильма означает не только то, что его «не смотрят». Но порой в не меньшей степени и то, что его «не показывают». Возникает парадоксальная и грустная мыслишка: не повлечет ли за собой некритическое отношение к статистике то, что мы начнем намеренно облегчать свои фильмы?

Нужно возражать против «трудного фильма» для избранных. Но справедливости ради, надо возразить и против «легкого фильма». Надо найти разумные пропорции. И, главное, выработать правильный взгляд на разные виды картин. (Кстати, и само определение «трудный», «сложный» фильм нуждается в уточнении. Кассовые сборы не могут служить критерием в искусстве. В противном случае в одном ряду могут оказаться фильмы идейно и эстетически взаимоисключаемые.)

То, о чем мы сейчас размышляем, порой исключают из круга творческих разговоров. При чем-де здесь «высокое искусство»? Я хочу сказать со всей определенностью: судьба кинопроизведения, его жизнь на экране — одна из самых главных и жгучих проблем кинематографа.

— Вам приходилось сталкиваться с ней в собственной режиссерской практике?

— Всякий раз, когда думаешь о своих фильмах, думаешь и о том, как будут они доведены до зрителя. Обидно бывает, когда рекламируют, продвигают фильмы в жизнь так же, как в свое время «Большую семью». Выпустили один маленький плакатик, на котором был плохо изображен старик с трубкой. И все.

— А какой показатель кинопосещений дала картина?

— Очень низкий. После первого тура, когда я спросил: «Почему нет афиш?» — мне ответили: «Ваш фильм дети не смотрят». Это означало, что пустуют утренние сеансы. Но в таких случаях директорам кинотеатров выгодно «работать» с другими фильмами.

— Любопытно. Сегодня «Большая семья» считается одним из наиболее удачных фильмов о рабочем классе. Картина постоянно фигурирует в «перечнях» кинокритиков, всегда называется в обойме лучших. Помню, года два назад в «Советском экране» шла большая дискуссия о фильмах, посвященных рабочему классу. Из послевоенных картин, пожалуй, все единодушно ссылались лишь на «Большую семью», «Весну на Заречной улице» и «Высоту». Как же складывается, на ваш взгляд, эта итоговая оценка? Как срабатывает затейливый механизм «шедевризации»?

— Да, есть, как мы когда-то говорили, «ножницы» между зрителем и критикой. Есть «ножницы» между суетной, преходящей оценкой и итоговой. Кстати, ежегодные анкеты «Советского экрана» находятся в вопиющем противоречии с этой итоговой и, полагаю, справедливой оценкой многих картин. Очевидно, серьезный талантливый фильм иной раз постепенно прокладывает дорогу к зрителю. И притом не к каждому. Как в свое время «В огне брода нет» или «Коммунист».

Но в объективной, итоговой оценке этим картинам будет предоставлено подобающее место. Они сыграли важную роль в реальном кинематографическом процессе, хотя по видимости более живучими оказались пока некоторые неизмеримо худшие фильмы.

Закончим на сегодня? А завтра...

«И Мария, раскинув руки...»

Назавтра над Киевом в дымке, уже по-осеннему грустной и холодной, встает солнечное утро.

Значит, съемка. По этому поводу на разных этажах гостиницы киногруппа воодушевленно завтракает сосисками.

— Был в городе,— говорит Хейфицу оператор Мараиджян (три сосиски, чай, булочка).— Все оказалось по свету не так. Я поеду еще раз погляжу.

— Но объекты не меняются? — вежливо спрашивает Хейфиц (две сосиски, масло, кофе с молоком).

— Посмотрим.

— Когда начнется съемка? — спрашиваю я (три сосиски, масло, кофе с молоком).

— Подождем освещения. И Роговцеву. У нее сегодня сложный, трехчасовой грим. Пойдемте ко мне, выпьем кофейку.

В номере Иосиф Ефимович показывает мне рисованную обложку книги.

— Это мой «Фиолетовый гусь». В Ленинграде только что вышел сигнал. Здесь я пытаюсь в легкой, анекдотической форме говорить о серьезных вещах. Если хотите, «Фиолетовый гусь» это протест против наукообразности нашей кинотеории. Есть разрыв между ней и «высокой кухней» творчества. Знаете, бывает читаешь-читаешь, все «прояснено». А ты объясни мне, скажем, простую вещь: почему здесь дождь — штамп, человек с гитарой — штамп, а там, в другой картине, человек с гитарой под дождем — уже не штамп? Не ясно... Или вот — разговор о глубине, сложности. Очень интересно писал об усложнении в «Литературке» Габрилович. Но ведь бывает и наоборот. Мне пересказали фразу, принадлежащую одному режиссеру. Он работал над посредственной пьесой, и когда актер спросил его, как бы копнуть поглубже, сделать позамысловатей роль, режиссер замахал руками: «Рыть не надо, дальше песок!» А ведь песок бывает не только под пластом посредственности. Мой «Фиолетовый гусь» о том, что нельзя выкрасить гуся в искусстве, нельзя перекрашивать реальную жизнь, насиловать правду.

...Через час у подъезда гостиницы, где собралась группа, женщина в берете и линялом плащике, обращается ко мне:

— Здравствуйте!

Я отпрянул — Роговцева. Матушки, как тебя скрутило! Старое-старое лицо, и глаза будто выцвели, и походка старческая, переваловочку.

Это Мария в 70 лет.

Но под руку ее держит галантно, как изящную даму, невысокий испанец лет сорока. Это Анхель Гутьеррес, преподаватель ГИТИСа и исполнитель роли Пабло, мужа Марии — главной мужской роли фильма. На экране он никогда не увидит Марию в этом возрасте. Его убьют в Испании, в 37-м. Гутьеррес приехал в Киев озвучивать один из последних эпизодов своей экранной жизни.

Наш автобус выезжает на площадь Калинина перед Крещатиком. Обычная подготовка съемки: снуют ассистенты, величественно прогуливается милиционер, «обживаются» на скамеечке статисты, плывут по скверу к выбранной точке штатив и кинокамера, шушукаются о своем Мараиджян и Хейфиц, бродит по площади, прпучая к себе толпу, старенькая Мария с кошелкой, и заговорщически поглядывает то на небо, то на тротуар директор картины Гереиштейн.

— Знаете, как это называется? — кивает он вверх. В высоком небе медленно плывут, приближаясь к площади, осенние, размытые в синеве облака — Наши идут! «Наши идут»— так говорят ассистенты и осветители, когда появляются облака. Закроют солнце, значит не будет съемки, работы — будет перекурчик, треп. Запомните. Продаю бесплатно.

И отходит в сторону: загадочно глядеть в тротуар.

Потом мы сидим с Анхелем на скамейке. Перебираем общих знакомых. Говорим о чемпионате по плаванию в Барселоне. Анхель рассказывает об Испании. Ему удалось недавно повидать родину.

(Я вдруг вспоминаю конец сороковых годов. Пионерский лагерь в Болшево. В нем жили испанцы. Смуглые быстрые ребята отлично играли в футбол. И каждый день по вытоптанному берегу Клязьмы шли с пляжа две девчонки. Одну, помнится, звали Эстелита, а другая, веснушчатая, светловолосая, вовсе не была похожа на испанку. Но именно у нее в руках я увидел томик тогда не слишком знакомого мне «Дон-Кихота». Именно она объяснила мне, что эту книгу написал их, испанский, великий и очень хороший писатель Мигель Сервантес де Сааведра... Наверное, Анхель тоже жил в этом пионерском лагере.)

Мы разговариваем. К нам на скамейку присылают по конфете в симпатичной обертке «Видмедик клешиногий». Это подарок от Ады, улыбающейся старушки, которая издали машет нам рукой, и только теперь, на бумаге, я могу ей сказать «спасибо».

Съемка идет своим ходом. Это съемка «скрытой камерой», которая вполне открыто стоит на краю сквера. Скрыт (да и то лишь от снующих прохожих) момент и объект съемки.

Потом мы переезжаем на другую площадь. Снова крупные планы Марии из эпилога. Снова дубли. А потом «Мария, раскинув руки», подбегает к Иосифу Ефимовичу Хейфицу, обнимает его и целует: только что был снят последний кадр фильма.

Завершение долгих съемок, очевидно, не всегда самый патетический момент. Правда, мне довелось однажды видеть в хроникальных кадрах, как режиссер, почти что взмахнув на кинокамеру (как на коня), возвестил: «Внимание! Снимается последний кадр фильма». Полагаю, что это была дань рекламе и плохой киноинсценировке. Здесь же все выглядело сверхбуднично. Стояла кружком съемочная группа, директор картины размышлял вслух о билетах на ленинградский самолет. В сторонке прохаживался задумчивый Хейфиц, перехватив у своего директора эстафету разглядывания тротуара...

И даже про «Марию, раскинувшую руки», каюсь, я выдумал для красного словца.

Просто — закончились съемки. 14 месяцев съемок.

Мы продолжаем разговаривать о кино

Легче всего продолжить, как в пьесе: Р е м а р к а. В тот же день. Номер в гостинице «Украина», обставленный просто, уютно, со вкусом. Два стола. Три стула. Телевизор «Темп». Входят ХЕЙФИЦ и ЗОРКИЙ, разговаривая о кино.

ХЕЙФИЦ. Есть, есть зрительский максимализм! Мне нравится определенный стиль, манера, а все остальное — отрицается! Кстати, на этом основании предают анафеме автора «Забытых предков». Но у художника свой мир! Непеределываемый. Если б все были Параджановыми, может быть, это и было бы плохо. Но каждый имеет право делать свой фильм, о д и н с р е д и д р у г и х.

ЗОРКИЙ. Я думаю, здесь играет роль и любовь к непреходящим авторитетам. Зрители любят «канонизировать» свои впечатления. Есть, скажем, ярые апологеты кинематографа 30-х годов, в с е х, л ю б ы х фильмов 30-х годов. А недавно в Свердловске в одном киноклубе обсуждали новый панфиловский фильм. Президент* заявил, что «Начало» это шаг назад по сравнению с картиной «В огне брода нет». И вообще все фильмы — это стихийное отступление после «9 дней одного года», непревзойденного и непревосходимого шедевра.

ХЕЙФИЦ. Вот-вот! Разве не нелепо Роммом перечеркивать Панфилова. Панфилов с его острым ви́дением, поэтическим пафосом такой же необходимый рубеж, как Ромм. Нужна широта фронта кинематографического искусства. Когда мы говорим о жанровом разнообразии, это узкая постановка вопроса. Дело в разнообразии творческих индивидуальностей. Больше почерков! Нельзя взаимоиск-

* Президентами называют руководителей киноклубов.

лючающе противопоставлять почерк Райзмана почерку Таланкина. Так же как в свое время нельзя было противопоставлять Довженко Фэксам, хотя они и полярны.

У меня возникает мысль: огромное количество фильмов, телефильмов, телеспектаклей, фильмов-балетов привело к энтропии — равномерному распределению стилей. Например, почти исчезло такое понятие, как «плохо сыгравший актер». Уже нет дурно работающих актеров (я заостряю). Они всюду работают хорошо, они настрополились. Сейчас трудно назвать актера, который, скажем, приносит из театра более условную манеру игры. Все научились играть, как в жизни. Спокойный средний тон, скупость, когда не отличаешь актера от неактера. Сейчас это свойственно всем.

Но, несомненно, есть и влияние кино на театр. На сцене играют теперь кинематографично. Есть даже влияние кино на балет. Да-да, я видел балет «Сорок первый». В нем пытались балетными декоративными способами изобразить прибой, потом балерина на «крупных планах» пыталась, как посредственная киноактриса, изобразить переживания. Дул настоящий ветер...

Мы с сыновьями играли как-то в такую викторину. Включается телевизор. На 30 секунд. Требуется определить, что на экране: фильм, спектакль или телефильм? Невозможно! Все снивелировалось!.. Я подумал, что тоскую об игре, об актере, чтобы видно было, что это игра. Конечно, нельзя гальванизировать театральный стиль XIX века, нельзя требовать раскрыть «скрытые переживания». Но во многих работах исчезла индивидуальность актера. Вы согласны со мной? Выскажитесь.

ЗОРКИЙ. Согласен. Но высказываться не могу: я за вами записываю.

ХЕЙФИЦ. Вы никогда не работаете с репортофоном?

ЗОРКИЙ. Нет, я больше доверяю авторучке. И потом мне важно получить не стенограмму разговора, а то, что я понял и почувствовал в нем. В каком-то смысле в своем ремесле я приверженец той и г р ы, о которой вы говорите.

ХЕЙФИЦ. Тогда запишите: «Нам, очевидно, надо всерьез начать играть. Играть положения, ситуации, не греша против правды, но — играть». Мне особенно близко «Начало», потому что это откровенно игровой фильм. И прекрасная Чурикова откровенно играет.

И еще одна мысль в связи с тем прорывом в «документализм», который в последние годы совершился в игровом кинематографе. Не будем сейчас говорить о причинах этого... Но, согласитесь, все-таки существует огромная качественная разница между реальной плачущей женщиной и а к т р и с о й, играющей в силу предлагаемых обстоятельств — мать над телом сына. (Я вспомнил сейчас один из эпизодов «Марии».) Если говорить о документальности, подсмотренности, то первая женщина всегда будет сильнее гениальной актрисы. Но и беднее ее. В первой женщине мы не ощутим в полной мере о б р а з г о р я. Актриса же, забывающая об образе, подделывающаяся под «документальность», будет лишь создавать ощущение поддельного горя. В игровом кино погоня за «документализмом» далеко не всегда приводит к образности.

ЗОРКИЙ. Мне вспомнился иной, встречный пример. Недавно посмотрел несколько фильмов режиссера-документалиста Бориса Галантера. Это талантливый мастер, и он подходит к очень интересной грани документального кино: он воспринимает образно, как подлинный художник, реальную жизнь и людей. Он это доносит до экрана. И его герои, будь то конюх, или молодой гидролог из Дивногорска, или бывший летчик — самые обыкновенные люди и, разумеется, не актеры — предстают перед нами как художественные характеры. Мне дорога образность, которую выявил в жизни документалист, потому что в ней существует обаяние абсолютной, достовернейшей правды.

ХЕЙФИЦ. Я не видел, к сожалению, фильмов Галантера.

«Документализм» игрового кино опасен, когда он подменяет собой образность, искусство, примитивно стилизуясь под них. Возьмите диалог. Меня удивляет речь во многих современных картинах, ее стилизация под

случайную магнитофонную запись. Ее безликость, бесцветность, серость, выдаваемая за некую сложность, психологичность, непростоту.

ЗОРКИЙ. Еще Ильф смеялся над этим. Помните, в «Записных книжках» разговор, многозначительный до идиотизма: «Летишь?» — «Лечу» — «В Ташкент?» — «В Ташкент» — «Сейчас?» — «Сейчас».

ХЕЙФИЦ. Это семечки какие-то! И вроде бы похоже на этакую естественность. Липа. Отобранность диалога, его афористичность, значимость — великая штука.

ЗОРКИЙ. Но согласитесь, в современном диалоге существует и какой-то иной принцип отбора. Я бы сказал: парадокс отбора заключается в том, что многое в нем принимает видимость случайного.

ХЕЙФИЦ. Разумеется. Но одно дело о т б о р, одно дело подтекст, а другое — чисто формальная попытка подогнать речь под фактуру случайного замусоренного разговора. «Случайные разговоры» у Хемингуэя — точнейшие, необходимые, предельно смысловые. По-моему, скупость — то, что Чехов называл грацией, вечный закон искусства.

ЗОРКИЙ. Это, видимо, относится и к актерской игре, к тому, что вы называете н е м ы м д и а л о г о м. Сейчас так же модно играть на «полуресницах», как и на «полу-полуслове».

ХЕЙФИЦ. Да. Энтузиастов такой игры я называю, может быть, не очень вежливо «мокрогубыми». Они на экране всегда такие томные, «нерасшифровываемые». Они, видите ли, чем-то в жизни загадочно утомлены.

Мне пришлось однажды наблюдать на актерском экзамене одну студентку из среднеазиатской республики. У нее была выразительная самобытная внешность. Но мы смотрели отрывок, и каждый ловил себя на одном и том же: это Годар, а это Трюффо, а здесь уже Феллини... Героиня, изображаемая ею, вызывала странное чувство. Девушка ее — не наша девушка. Парень ее — не наш. Комната какая-то странная. Это была «переводная игра» с иностранного языка. И это ужасно! Существует Чингиз Айтматов со своим удивительным образным национальным миром, а киргизская девочка играет «под Трюффо».

Есть такое поветрие в нашем молодом кино!

И мне хочется в качестве иного примера вспомнить режиссуру Андрея Тарковского, предельно современную, самостоятельную, начисто лишенную подражательности. При этом его «Иванову детству» свойственна ясная классичность, целесообразность всех частей. К слову сказать, у нас мало режиссеров с т р а т е г о в, способных видеть и никогда не упускать из виду целое. Чаще встречаются режиссеры-тактики. И порой строят они из элементов неуродливых уродливое здание.

ЗОРКИЙ. Мне хотелось бы развить тему нашего разговора. Размышляя о поэтике современного кино, вы называли имена разных по опыту и возрасту режиссеров. Порой кинематографический процесс, само его развитие определяется следующей бесхитростной формулой: впереди маститые, прославленные мастера, затем следует заслуженный «средний возраст», а к ним пристраивается подающий надежды 30—35-летний «молодняк». Так, «по табелю о рангах» и куется великое искусство. Между тем процесс, очевидно, сложнее. Я говорю не о раздражающем противопоставлении поколений, а о вещах более солидных и принципиальных. Вчера мне, к примеру, пришлось услышать от сорокапятилетнего Сергея Параджанова, что в определенном смысле его учителем в искусстве оказался более юный Андрей Тарковский, поставивший «Иваново детство». Мне интересно, что думает обо всем этом Иосиф Хейфиц, мастер старшего кинематографического поколения?

ХЕЙФИЦ. Я думаю, каждый должен оставаться самим собой. Оставаться в плену традиций, опыта своего поколения, не отказываясь при этом из глупой амбиции от нового. Но и не фрондируя, не «работая под молодого».

Конечно, сейчас лицо советского кинематографа, его будущее определяет новое поколение. То лучшее, творческое, что оно несет в себе, без модничанья, подражательности и реминисценций. И меня радует, что это

поколение в своем облике неоднородно. Это Шукшин и Хуциев, Панфилов и Кончаловский, Иоселиани и Тарковский, Жалакявичус и Климов, и Осепьян, и многие другие. Кстати, тоже люди разных возрастов. Но, во всяком случае, это один временной слой.

Однако и старшее поколение думает о новаторстве, о творческом самоусовершенствовании. Вспомните хотя бы фильмы «В огне брода нет» и «Начало», созданные Панфиловым в содружестве с семидесятилетним Габриловичем.

Я думаю, что и многие режиссеры старшего поколения стремятся к постоянному творческому обновлению. Мы уже говорили о поисках в стиле актерской игры, о более свободных монтажных формах, о лиризме в высшем смысле этого слова, о привнесении в картину своего поэтического режиссерского «я». Режиссер даже становится порой комментатором своего фильма. Так было и в «Обыкновенном фашизме» Михаила Ромма. Фильм как бы начинает говорить от первого лица, от «я». Видимо, эти элементы все более входят в понятие современного кино.

ЗОРКИЙ. Мне хотелось бы, Иосиф Ефимович, задать вам и такой вопрос. На вашем счету очень разные фильмы. Вы один из создателей классических революционных кинолент «Депутат Балтики» и «Член правительства». Вместе с тем вы снимали и лирические картины, не раз обращались к экранизациям. Сейчас заканчиваете большую картину о революции, о пролетарском интернационализме. А в будущих ваших замыслах экранизация бунинского рассказа «Господин из Сан-Франциско». Чем объяснить эти резкие перепады? Порой творческий и гражданственный взлет художника соотносят только с масштабными современными картинами. При таком взгляде получается некий спад: от «Большой семьи» — к «Даме с собачкой». Справедливо ли, на ваш взгляд, подобное суждение? И — в более широком смысле — как рассредоточивается на протяжении творческого пути идейная энергия художника? Взлеты и спады?

ХЕЙФИЦ. Это очень трудные вопросы. И, действительно, без уяснения их многое в судьбе многих режиссеров может показаться противоречивым, странным, да и просто загадочным.

Если, скажем, смотреть на экранизацию классики, как на одно из дежурных прочтений произведения и вдобавок как на легкий хлеб в кинопроизводстве, если подходить к ней так, то и вправду «Дама с собачкой» есть временный уход от твоего гражданского долга.

Но уже всем опытом и советского и мирового кино доказано, что в экранизации можно быть не менее гражданственным, актуальным, чем в ином современном произведении. Для меня лично нет непреодолимой разницы между картиной с современным героем и с героем из классического рассказа. Так думал я, снимая «Даму с собачкой». Так, кстати, думал и работая над фильмом «В городе С.». Что бы ни считала, ни говорила критика, я не чувствовал затухания. Мне казалось, что нравственное ожирение человека, угасание в нем гражданственных идеалов, переход в аморфное, пассивное состояние — все это относится к тем великим проблемам, которые могут быть выражены в вопросе: з а ч е м живет человек? И в той идеологической борьбе, которую мы ведем, постановка такой проблемы не является уходом в сторону.

Вообще трудно провести грань — что и каким образом воздействует на современного человека. Помню, в книге отзывов на ленинградской выставке Левитана я прочел удивительную запись: «Посмотрев выставку, я решила просить, чтобы меня направили после института в глубь России». А ведь это т о л ь к о пейзажи. Это поразительная вещь. Свидетельствующая о том, как мы порой ни черта не понимаем в том, что же воздействует на молодежь. Помню и одно письмо после «Дамы с собачкой». «Я разуверилась в том, что есть любовь, — писала женщина, — а теперь поняла, что в нашей советской жизни существует к этому интерес». Наивно? Но ведь где-то и очень глубоко.

Да, я участвовал в создании «Члена правительства», «Депутата Балтики» и горжусь этой работой. Но гордость не ослепляет меня, не притупляет мое зрение. Сегодня я не

мог бы точно таким же способом снять такие картины. Изменился зритель. Изменилась действительность. Другая природа конфликтов. Другой скальпель нужен. Произошло усложнение духовного аппарата всей нашей жизни. Все идет по другим, более сложным путям. Инструментарий 30-х годов не пригодился бы сегодня без особой коррекции.

В «Марии» в какой-то степени вставал вопрос о патетичности. В этом фильме нет ни одного громкого слова, не звучат фанфары, нет ничего залихватски шапкозакидательского. Но там, внутри «Марии», есть разогретое чувство. Мне хотелось, чтобы вещи, о которых говорит фильм, трогали, бередили душу. А это и есть патетическое. Значит, происходит усложнение самого понятия.

Есть в картине сцена. В Мадриде хоронят летчика, сына Марии. За гробом идет кучка людей. Некогда хоронить. Война. Исплаканное лицо Марии обращается прямо в зрительный зал. Мы слышим ее мысли: «Правильно ли я сделала, что отпустила сына? Но запретить можно только тому, кто не хочет. И мы так шли». Этот эпизод внутренне патетичен, и я убежден, что он не может не тронуть.

Право на пафос у героя должно быть выстрадано, заработано им — в этом соль. Тогда такой пафос — средство искусства. То, что в «Марии» выстрадано героиней, т о л ь к о т о и дает ей право на высказывание.

Разрешите, я прочту вам?

Иосиф Ефимович открывает знакомую мне «черную тетрадь» с надписью «Мария».

Это одна из рабочих записей:

«Ради чего мы взялись за эту штуку? Не для экзотики эпохи и не для ее живописания. Видимо, героиня здесь объясняет эпоху, а не наоборот. Значит, в центре всего — удивительный «несовременный» характер, и, глядя на него, познавая его, мы должны сказать: «Какова же была эпоха, если она рождала такие характеры!»

Этот «экзотический» характер должен сегодня выглядеть как будто бы анахронизмом. И в этом художественное утверждение того, что и современность нуждается в таком вот характере, цель всей «постройки». Взятый механически, этот «фрукт» — Мария,— конечно же, покажется несовременным. Из прошлого, покрытый глянцем и бронзовым налетом. Но в нем — витамины, жизненная сила, которая, как свежая кровь, должна улучшить здоровье, моральный «сорт» современных людей.

Даже вздыхая с удивлением, современница должна каким-то краешком души своей позавидовать. Как завидуют молодости, силе».

Вместо заключения

...Я дописываю эту беседу-репортаж через месяц, в Ленинграде.

На дворе совсем другая пора. Если смотреть на Неву из окон Зимнего дворца, видно, как холодная быстрая вода несет к Рижскому заливу ранний, неустоявшийся лед. Мокрый снег. Дождь. Оттепель. Ветер. Знакомая ленинградская погода.

На киностудии, в группе «Марии» тоже совсем иная пора.

Сейчас все крутится вокруг монтажной. Впереди запись музыки, перезапись фильма и значит — монтажная, монтажная, монтажная.

— Иосиф Ефимович, как все-таки быть с кукушкой? — останавливают Хейфица в коридоре.— Пробовали еще вариант, ничего не получается.

— В коробку ее. Пусть кукует в коробке,— сурово решает Хейфиц.

Только что мы посмотрели большую сцену фильма. Это одна часть из четырнадцати частей, которые составят картину. Одна-единственная часть, которую, вняв моим мольбам, на несколько часов изъяли из работы.

В ней показана встреча испанских эмигрантов, их необычная, щемящая сердце «игра», когда, сидя вокруг московского стола, они пускаются в воображаемое путешествие по городам далекой, закрытой для них Испании.

Здесь Пабло — Гутьеррес и другие испанцы, непрофессиональные актеры, и, может быть, среди них та девочка, которая когда-то на берегу Клязьмы рассказывала мне про Дон-Кихота. Здесь и Мария, какой я еще не видел ее на съемках и озвучании в Киеве. Мария, которой тридцать с немногим. Мария счаст-

ливая. Рядом муж, сын. Они на короткое время все вместе. Мария, которой очень скоро предстоят новые испытания.

В этой сцене мы узнаем, что Пабло и Мария должны отправиться в Испанию. В этой сцене и происходит их запоздавшее на много лет венчание. Венчание после разлуки, после расстрела Марии, после рождения их сына, после многих лет, прожитых порознь.

Я не берусь, естественно, судить по одному эпизоду о картине. Скажу лишь, что он вызывает волнение, он несет в себе то «разогретое чувство», о котором говорил мне Иосиф Ефимович.

От этой одной, серединной части фильма хочется заглянуть по обе его стороны.

Что же все-таки получилось?

Но ни этот вопрос, ни ответ на него не входят в тему нашего разговора.

В строгом соответствии с рубрикой я заканчиваю материал в доме Иосифа Ефимовича Хейфица, рядом с его рабочим столом.

На нем перекидной календарь, стопка бумаги, том Бунина, свежие газеты. Много свободного места, как тому и положено быть на рабочем столе.

Все, что невидимо на первый взгляд на простой поверхности стола, что являет собой этот стол «на второй и на третий взгляд», я и постарался выразить и записать на этих страницах.

— Вы знаете,— сказал мне на прощание Иосиф Ефимович,— в моей книге «Фиолетовый гусь» есть главка «Как я стал режиссером». У главки этой эпиграф: «Казалось бы, цель за рекою, да нету моста под рукою». Это, если хотите, философия режиссуры. Процесс режиссирования есть процесс обнаружения пропасти между замыслом и тем, что ты можешь осуществить. Не так ли?

Экранные вести

100-летию со дня рождения замечательного советского кинорежиссера, актера, сценариста, народного артиста Грузинской ССР Ивана Николаевича Перестиани был посвящен торжественный вечер в Центральном Доме кино. Его открыл секретарь правления Союза кинематографистов СССР С. Герасимов. О значении творчества И. Н. Перестиани, его огромном вкладе в развитие советского киноискусства, его роли в воспитании творческих работников кино говорили на вечере кинокритик Г. Чахирьян, режиссер М. Донской, актриса Н. Алисова. О большом вкладе этого замечательного художника в дело становления национальной кинематографии Грузии говорили драматург К. Гогодзе и актер Д. Кипиани.

Своими воспоминаниями поделились работавшие с И. Н. Перестиани А. Быхова и В. Ханжонкова.

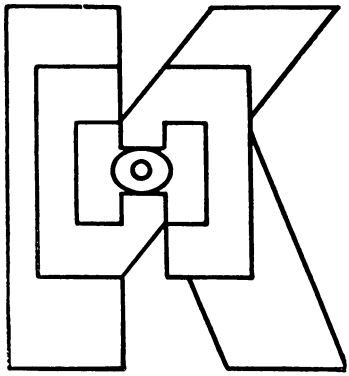
В заключение вечера были показаны фрагменты из фильмов «Жизнь за жизнь», «Колыбель поэта», «Давид Бек», «Три жизни», «Савур-могила».

●

На студии «Арменфильм» режиссер Юрий Ерзинкян завершил съемки цветного художественного фильма «Хатабала» по классической пьесе Габриэля Сундукяна. Действие «Хатабалы» происходит в Тбилиси в конце прошлого века. В фильме снимались С. Саркисян, Ф. Мкртчян, Л. Вартанян, В. Акопян, М. Тбилели. Оператор С. Исраэлян.

●

Александр Птушко экранизирует на «Мосфильме» поэму А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». «Я давно мечтал перенести героев бессмертной пушкинской поэмы на экран,— говорит режиссер.— Наш фильм задуман не как киноиллюстрация этого произведения. Мы хотим, чтобы весь изобразительный строй фильма соответствовал духу литературного первоисточника. Поэма «Руслан и Людмила» вдохновлена образами народного фольклора, преданьями старины глубокой. Все это должно найти свое воплощение на экране». В роли Руслана — Олег Видов, Людмилы — Антонина Пилюс, Наины — Ц. Мансурова, князя Владимира — А. Абрикосов, Ратмира — Р. Ахметов, Рогдая — В. Козинец, Финна — И. Ясулович, Фарлафа — В. Невинный. Операторы И. Гелейн и В. Захаров. Художник К. Ходотаев. Музыку пишет композитор Т. Хренников.



Дзига Вертов — поэт Революции

В этом году Дзиге Вертову должно было исполниться 75 лет.

За несколько дней до смерти он писал: «...Когда адвокату нужно было доказать виновность невиновного или, наоборот, невиновность виновного, это было большим «искусством», но это не из моего репертуара».

Теперь общепризнано, что в репертуаре Вертова была ПРАВДА. ОДНА ТОЛЬКО ПРАВДА. НИЧЕГО, КРОМЕ ПРАВДЫ.

Правда о революции. О гражданской войне. О трудовом подъеме первых пятилеток. О любви народа к Ленину. О жизни и счастье. Правда творческих исканий и открытий.

За свою недолгую жизнь он испытал вкус славы и узнал горечь забвения. Его называли революционером в искусстве в кавычках и без кавычек. Он ходил в формалистах и новаторах. Целая коллекция ярлыков. Может быть, даже уникальная.

Теперь он признанный классик, окруженный легендами, вниманием и уважением. Тщательно инвентаризируются теоретические высказывания режиссера, обобщается его практический опыт, изучаются подробности его биографии. И долг киноведов и историков рассказать о Вертове ПРАВДУ с той же истовой добросовестностью, страстной беспристрастностью, с какой сам Вертов относился к своему искусству.

Сегодня многие из положений Дзиги Вертова, которые когда-то воспринимались как слишком радикальные, слишком крайние, оказываются в центре жарких творческих и идеологических дискуссий. Характерно, что именно понятие «киноправды», введенное Вертовым в терминологическое обращение, стало предметом многочисленных интерпретаций, в том числе и спекулятивных. А спекулятивные, произвольные толкования теоретических положений Вертова возможны большей частью в том случае, когда творческий метод его рассматривается в отрыве от творческой цели, которую он определял для себя как КОММУНИСТИЧЕСКУЮ РАСШИФРОВКУ МИРА.

Киноправда, как понимал ее провозвестник,— это воссоединение цели и средства, мысли и чувства, искусства и жизни.

Творческий метод и эстетику Вертова немыслимо анализировать вне событий, активным и сознательным участником которых он был. Революция создала его как художника, как гражданина, как публициста. Он ее продолжал в искусстве и был одержим желанием «перепахать действительность». Потому новаторство Дзиги Вертова стало великой традицией, неизменно развивающейся и обогащающейся в работах социально устремленных, социально активных, выражающих надежды и мечты людей труда, желающих жить по законам коммунистической правды и справедливости.

Кто он для нас?

В связи с 75-летием со дня рождения Дзиги Вертова редакция обратилась к ряду видных кинематографистов с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Место, занимаемое Вертовым в истории кино?

2. Какие принципы поэтики Вертова, с вашей точки зрения, актуальны, перспективны сегодня?

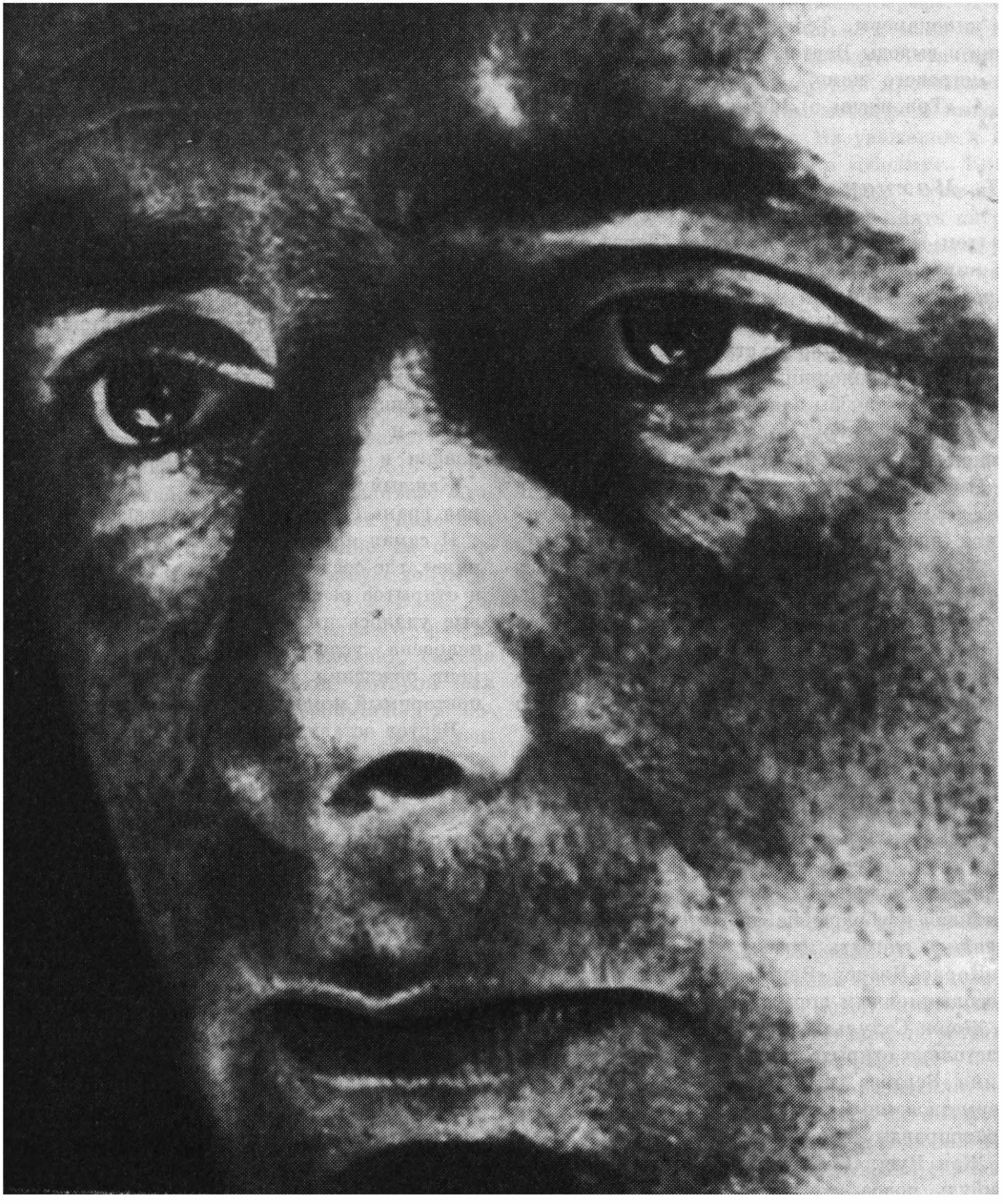
3. Оказали ли, по вашему мнению, практика, теоретические взгляды Вертова влияние на развитие игрового кинематографа, телевидения?

4. Какие фильмы Вертова вам наиболее близки? Что делает их привлекательными для вас?

Е. Загданский

1. Считаю Д. Вертова одним из основоположников советского документального кино и человеком, сделавшим огромный вклад в мировую кинематографию.

2. Строгий документализм, жизненная правда, честность в киноискусстве. Чрезмерное увлечение Вертова методом «скрытая камера» не помешало ему создать эпохальные кинопроизведения.



3. Безусловно, да. После Вертова кинокамера стала подвижной и «проникающей» в самые глубины жизни. Это касается практического использования всех возможностей теле- и кинокамеры. Теоретические же исследования и выводы Вертова лежат в основе нашего и мирового кино.

4. «Три песни о Ленине», «Шагай, Совет!»

Киев

Л. Махнач

О том, какое место занимает Дзига Вертов в мировом кино, в советской и зарубежной прессе сказано так много, что, казалось бы, нечего и добавить.

Ныне его имя прочно стало в один ряд с именами основоположников киноискусства, а его творчество как бы заново раскрыло перед потомками свои богатства, недооцененные или непонятые его современниками.

Работая над фильмом о Дзиге Вертове «Мир без игры», в котором сделана попытка осмыслить противоречивый путь первооткрывателя, экспериментатора и поэта, мне довелось встретиться с такими признанными теоретиками и практиками зарубежного кино, как Жорж Садуль, Йорис Ивенс, Жан Руш, Фредерик Россиф. Я говорил с ними о Дзиге Вертове, о его влиянии на их творческую судьбу.

Вот некоторые из высказываний, которые достаточно ярко характеризуют место Вертова в современном кинематографе.

Режиссер Фредерик Россиф: «Все западное кино в долгу перед Вертовым за его революционный поиск. До Вертова документалисты снимали изображение, после Вертова они научились снимать идеи».

Йорис Ивенс: «Вертов разбудил нас своим революционным порывом...»

Жорж Садуль: «Жан Руш и Крис Маркер настолько открыто заявили себя последователями Вертова, что вызвали к жизни жанр, заимствованный у Дзиги Вертова — жанр «киноправды (синема-верите)».

Жан Руш: «Когда мы надеемся найти что-нибудь новое, то вдруг обнаруживаем, что в 20-е или 30-е годы Вертов уже изобрел все это *в теории и доказал на практике... Все* современное кино вышло из его фильмов...»

В этих словах — и дань памяти выдающемуся кинематографисту и высокая оценка его творческого наследия.

Трудно сказать, какие принципы поэтики Вертова актуальны сегодня, ибо актуально все его творчество. Оно стало для нас — осознаем мы это или нет — той питательной средой, тем арсеналом средств выразительности, без которых немыслим современный кинематограф.

Не бесстрастное фиксаторство, а художническое осмысление явлений жизни — разве не актуален для нас этот основной принцип творчества Дзиги Вертова?

Для меня дороги, хотя и по-разному, и его обращение к человеку в «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной» и его формальные поиски в «Человеке с киноаппаратом».

Каждый фильм Вертова — это неповторимая грань его творческого наследия.

И самая яркая из них — «Три песни о Ленине», где соединилось все лучшее, найденное и открытое режиссером. В этом фильме впервые удалось проникнуть во внутренний мир человека, услышать его голос, слово в момент рождения мысли, запечатлеть этот неповторимый момент.

Вертов оставил нам не только фильмы. Его дневники, режиссерские разработки, замыслы — осуществленные и отвергнутые — раскрывают сложный, противоречивый мир большого художника, который видел смысл своего труда в служении общественным интересам, в утверждении того нового, что принесла с собой революция.

Высокий пафос творчества Дзиги Вертова, его непримиримость к рутине, его одержимость, глубокая честность перед собой и своим делом и сегодня могут служить для нас примером.

Он был одним из тех, на чью долю выпала счастливая и беспокойная участь намного опередить кинематограф своего времени — и в том, что он о кинематографе думал, и в том, что создавал.

Н. Мельников

1. Денис Аркадьевич Вертов (Кауфман) — выдающийся кинорежиссер, создатель нового жанра поэтического документального фильма. Имя его стоит в одном ряду с именами С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Открытые им новаторские методы съемки и монтажа документального фильма оказали влияние на все развитие мирового кинодокументализма.

2. Д. А. Вертов в статье «Рождение киноглаза» писал: «...все киносредства, все кинонзобретения, все приемы и способы» для того, чтобы «вскрыть и показать правду». Вертов утверждал, что художник создает не копию, а философское изображение мира. Отсюда и стремление сказать правду, киноправду, то есть художественную, высшую правду о нашей революции, о гражданской войне, о строительстве и т. д.

3. Безусловно, значительно повлияла. Своим творчеством и теоретическими поисками Вертов оказал огромное влияние на советскую и прогрессивную зарубежную документальную кинематографию.

4. Факты жизни, поступательного развития социалистического общества, снятые скрытой камерой, прообразом которой был «киноглаз», снятые путем репортажа, в котором бьется пульс времени, но осмысленные, прочувствованные, поданные художником путем монтажа в, может быть, самых, казалось бы, невероятных соединениях, обобщенные — становятся глубоко волнующим социальным и эстетическим явлением, то есть большой киноправдой.

Поэтому-то фильмы «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Шестая часть мира», «Три песни о Ленине» и сегодня, через много лет после их создания, и всегда будут произведениями, глубоко волнующими душу человека. Каждый новый день, каждый год привносит новое признание художнику с камерой кинорепортера в руках, правдиво отобразившему начало большого пути советского общества к коммунизму.

Киев

М. Ромм

1. Дзига Вертов занимает огромное место в советском и мировом кинематографе. И это обязывает любого художника, и меня в том числе, говорить полную правду. Хотя бы из уважения к человеку, который провозгласил правду своим творческим методом и высшей целью своего творчества. Из уважения к художнику, который входил в «обойму». Кинематографисты моего поколения, очевидно, помнят этот термин. В обойме — пять патронов. Не больше — не меньше. Кинематографическая обойма 20-х годов насчитывала пять патронов, пять великих режиссеров — Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов, Шуб. Военная терминология в искусстве была тогда широко употребительна. То, что режиссеров приравнивали к патронам, было лестно, ибо весь кинематограф составлял один из фронтов наступления молодой республики. Во всяком случае, терминология достаточно верно отражала наступательный, боевой характер советского кинематографа тех лет.

2. Я не знаю, кто изобрел термин «документальный кинематограф». Думаю, он как раз тогда и возник, когда появились первые работы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб.

Вертов перевернул само понятие — хроника. Была хроника, стало искусство. И это был подвиг художника.

При всем том, на мой взгляд, художественная практика Вертова поражала главным образом страстностью поиска. Подвижничество Вертова в экспериментаторской, изобретательской области восхищало, заставляло думать, двигало и тревожило человека, но его картины, за исключением одной — «Трех песен о Ленине»,— у меня лично задевали только ум, а не сердце. Я думаю, каждый зритель, снимая шляпу перед мастером, может иметь свою точку зрения на то, что ему предлагает этот мастер в качестве реального зрелища.

В двадцатые годы Вертова возносили, а я смотрел его картины, понимал их значение, но не принимал их. А принимал и любил картины Эсфири Шуб, где я чувствовал огромное уважение к документу, любовь к нему. Вер-

тов же обращался с документом, как с недубленой шкурой: как хотим, так и обработаем. Нужен сафьян — превратим в сафьян, понадобился приводной ремень — сделаем ремень. Деформируя документ в том или ином направлении, Вертов иной раз шел и на инсценировку, хотя в принципе осуждал ее. Это особая тема разговора о принципах документальной поэтики Вертова, в которую я не берусь вдаваться. Поэтому на третий вопрос отвечать не буду. Для меня существеннее другое — судьба художника.

К концу 30-х годов Вертова уже никто знать не хотел. За Вертовым установилась прочная репутация нераскаявшегося и неисправимого формалиста. Но самое горькое, что он практически был лишен работы. Работая на студии кинохроники в 1948 году, я своими глазами видел, как Вертову изредка поручали смонтировать сюжет в журнале. Большего ему не доверяли. Это было больно. Я не знаю, кто виноват был тогда? Рядом с административным недоверием существовало и другого рода отношение. Мне довелось увидеть Вертова среди других кинематографистов, приглашенных на большой торжественный прием в Кремле. Значит, ему все-таки доверяли...

А потом он умер и снова стал Великим. Это, разумеется, справедливо: он — Великий. Но это вовсе не значит, что картины его — единственный возможный путь документального кино. Документальный кинематограф будет успешно развиваться как в согласии с вертовскими принципами, так и в полемике с ними. При всех случаях очевидно следующее: хорошо было бы к каждому художнику относиться с тем спокойным уважением, которого он заслуживает.

4. «Три песни о Ленине».

К. Славин

1. Для меня Вертов — личность, художник, боец и борец, открывший своим удивительным искусством время, эпоху, новую действительность, ее строителей, ее тружеников, ее солдат.

И ему это удалось как никому другому.

Не потому ли, что он нашел новые формы документальной выразительности?

Сколько бы ни спорили и ни писали о киноглазе и киноправде, о монтажных экспериментах киноков, о прямом кино и жизни, схваченной «врасплох»,— все это для меня не главное, а производное — следствие или, если хотите, кинематографический плод нравственной школы Вертова. Вся структура нового киноязыка, найденная им и ставшая (увы, иногда лишь как дань моде!) неким эталоном современного документализма, все, что Дзига Вертов открыл и принес на экран, берет начало в особенном, неповторимом складе его душевных свойств, таланта, темперамента, мысли.

У него, как и у всякого увлеченного, ищущего новые пути в искусстве художника, было, наверное, немало иллюзий, огорчений и заблуждений. Но весь его внутренний мир, его страстная, бескомпромиссная убежденность в истинности своих позиций, в правоте своего поиска — весь тот азарт и даже одержимость, с которыми Вертов и его соратники провозглашали необходимость правдивой и честной документальной расшифровки строения новой, многосложной и многозначной действительности, говорят о чрезвычайно ясной и прочной, незыблемой мировоззренческой основе вертовских исканий. Говорят о высоком жизненном идеале и революционном — неплакатном — пафосе. О безграничной вере в светлое будущее человека труда, увиденного в непростых и нелегких буднях. Говорят, наконец, о вдохновенном, неравнодушном и строгом отношении к искусству, которое, как писал сам Вертов, должно закаляться «в непрерывных документальных боях за социализм».

И в этом смысле Вертов —художник на все времена.

А его вечный спор с конъюнктурой, схемой, фальшью — органическое неприятие ловко сконструированных суррогатов жизни, ремесленничества, подмены?! Всему этому Вертов противопоставлял бесконечную влюбленность в материал живой, неподдельной действительности, свою захватывающую искрен-

ность, горячий энтузиазм и пафос строителя нового, революционного документального кинематографа. Отсюда постоянный, упорный и настойчивый поиск новых, небанальных средств выразительности, взыскательность и требовательность к себе и к своим помощникам, трудная и порой мучительная борьба с равнодушием, дилетантством, приспособленчеством.

Суть вертовских исканий и открытий — это и уроки жизни и уроки мастерства. В них не только формулы, приемы, размышления о технических возможностях документалистики. В них раньше всего поучительный пример заинтересованной, самоотверженной, воистину партийной работы человека с аппаратом в гуще народной жизни.

2. Вертов «научил» людей говорить с экрана без бумажки, без подсказки и без репетиции. Вертов научил операторов снимать жизнь такой, какая она есть, доверять своему глазу, своему вкусу, образу своего мышления. Доверять жизни, не бояться ее.

Не знаю, как художественный, игровой кинематограф воспринял наследие Вертова — не думаю, что выход кинокамеры из павильона на живые улицы больших городов и актер, работающий в реальной толпе, это и есть влияние вертовской школы. Наверное, не в этом все-таки смысл ее открытий. Но то, что наша документалистика говорит подчас каким-то спокойным, благостным и равнодушным тоном, то, что в ней иллюстративное начало берет верх над активным исследованием жизненных пластов и процессов, то, что человек труда — рабочий, колхозник, строитель — еще не занял должного места на нашем документальном экране,— это все явно противоречит традиции Вертова, вольно или невольно спорит с ней.

Как, впрочем, спорит с ней и мнимо объективно-созерцательная стилистика некоторых явлений западной школы «синема-верите» — ей явно не хватает мощного и взволнованного голоса Вертова, идейной определенности, хотя имя его стоит на знамени всех новейших исканий и экспериментов в области «прямого кино».

А если говорить о телевидении с его необъятными возможностями в непосредственном, прямом показе живой жизни, с его нацеленностью на крупный план, на лицо, на глаза человека, говорящего с экрана, с его огромными пропагандистско-воспитательными функциями и задачами, то, увы, как это ни парадоксально, окажется, что на стиле этой новой экранной музы влияния Вертова, к сожалению, пока еще почти не ощущаешь.

Но это придет, не может не прийти...

3. Дзига Вертов и его соратники в своей пытливой и дерзновенной разведке возможностей документального фильма шли, казалось бы, от простых житейских вещей. Человек в его повседневной жизни и труде. Атмосфера города и деревни в подлинном, непосредственном и несрепетированном выражении — все это при съемке носило характер сымпровизированного, мгновенного наблюдения на широком, многоплановом фоне. Откровенное присутствие кинокамеры — «киноглаза» — не только не мешало документалистам, но позволяло им вести непростые, долговременные наблюдения за людьми, которые, по-видимому, быстро привыкали к съемке, понимая ее цели и назначение.

В фильмах «Симфония Донбасса», «Шагай, Совет!», в «Трех песнях о Ленине» есть поразительные эпизоды человеческого состояния с тончайшей нюансировкой уловленного киноаппаратом движения мысли, настроения, характера людей, запечатленных и в активном действии, и в минуты покоя, и в прямом общении друг с другом. Удивительно, но и теперь, при несравненно более благоприятных технических возможностях съемки, добиться такого эффекта бывает весьма и весьма нелегко.

По всей вероятности, Вертов искал и находил моменты, когда человек, увлеченный своим привычным делом, охваченный своими заботами и стремлениями, заинтересованный иной, более важной, скажем, ситуацией, чем киносъемка, не обращал на нее внимания, и факт присутствия кинокамеры его больше уже не смущал.

Потом, врастая в монтажную ткань фильма, он — этот документальный герой картины,—

как правило, запоминался зрителю в силу обаяния своей личности, естественности и характерности. И, что, по-моему, очень важно, он всегда раскрывался на конкретном социальном фоне. Среда, в которой живут и действуют вертовские типы, очень выразительный и непременный компонент его работ.

Я вспоминаю об этом потому, что теперь мы, как это ни удивительно, во многих и многих случаях не доверяем своему непосредственному ощущению действительности и, хорошо зная об эмоциональных возможностях прямой съемки (тут и скрытая камера, и долговременное наблюдение, и длиннофокусные объективы, и разного рода «провокации»), тем не менее стремимся к излишней организации кадра и эпизода, к «постановке» второго и третьего планов, к наивной и плоской инсценировке.

В других случаях, когда прямое кино становится самоцелью, поток наблюдений принимает характер случайной документации. И мне думается, что все ссылки на опыт Вертова в плане съемок «врасплох» несостоятельны именно потому, что в его поэтике огромное значение имел метод отбора и организации материала.

Как бы то ни было, уроки Вертова в достижении достоверности кадра имеют весьма актуальное значение. Его «репортажи жизни» — это глубоко активный взгляд не столько на оболочку факта, сколько на его смысл и социальное звучание. Вертовская система наблюдений очень далека по сути и по методу от ползучего эмпиризма «поточных» съемок случайного материала. Больше того. Поэтические ассоциации, острые монтажные связи и акценты сообщают его работам символическую окраску и ту эмоциональную приподнятость, за которыми ощущаешь автора не отдельных, удачно снятых кадров, а большого, завершенного во всех элементах, целеустремленного кинопроизведения.

Мы многому должны учиться у Вертова и, как это ни странно, не в последнюю очередь его блистательному использованию живой человеческой речи, музыки и реальных шумов. Теперь, на мой взгляд, звуковой ряд в документальном фильме играет такую важную роль, что следует вновь и вновь обращаться к работам Вертова для того, чтобы постичь многие, еще скрытые от нас возможности сочетания зрительных кадров с фонограммой жизни.

4. Мне очень дороги и близки такие работы Дзиги Вертова, как «Шагай, Совет!», «Симфония Донбасса» и «Три песни о Ленине». В них, мне кажется, с особой силой и страстью, на большом и глубоком дыхании очерчены судьбы строителей нового мира, их будни, наполненные огромным созидательным трудом во имя торжества великого ленинского дела.

По характеру своего художественно-публицистического решения эти фильмы — подлинная энциклопедия новаторской документалистики. Съемки и монтаж, слово и звук (в «Симфонии Донбасса» впервые прозвучали индустриальные шумы) отмечены той неповторимой вертовской образностью, которая показала миру, на что способно и что может искусство документального фильма.

Е. Учитель

1. Дзига Вертов в мировом документальном кинематографе занимает почетное место первооткрывателя. Он первый нашел пути превращения кинодокументов и киноинформации в эмоциональный ряд художественного произведения.

2. Основной принцип раскрытия внутреннего мира человека, его мыслей, чувств, показ на экране психологического портрета. Творческие принципы Вертова именно потому живут сегодня и будут жить завтра, что человек всегда занимает центральное положение во всех видах искусств.

3. Естественно, что сравнительно молодое искусство документального кино и особенно телевидения не могло не включить в себя, не трансформировать в себе основы, заложенные Вертовым,— создателем жанра поэтического документального фильма.

4. Все фильмы Вертова понятны без надписей и слов. Изображение своей образностью, выразительностью говорит за себя. Лично мне

наиболее близок по мироощущению и темпераменту фильм «Три песни о Ленине». В этом фильме наиболее полно выражены новаторские принципы Вертова и именно в нем наиболее полно и точно отражен внутренний мир человека нашей эпохи.

Ленинград

Г. Франк

1. Мне трудно ответить, так как систематического курса по истории кино не проходил. Но если в каждом виде искусства есть свои «пророки», то в кино, мне кажется,— Вертов один из них.

2. О Вертове — так, чтобы иметь право судить об его эстетических и творческих взглядах,— я узнал сравнительно недавно, когда «вслепую» сделал, как говорил Вертов, две фильмы. И я был поражен тем, что многое, над чем я ломал голову, давно им изобретено.

Впоследствии, прочитав книгу самого Вертова (ее редактору-составителю С. Дробашенко должно быть признательно, по-моему, все молодое поколение документалистов), я понял, что система Вертова — это и есть объективные законы документального кино.

Если бы Вертов не написал ничего, кроме вот этих строк (стр. 224): «Я прихожу не с кистью, а с киноаппаратом, с прибором, более совершенным, и хочу проникнуть в природу с художественной целью, с целью сделать образные открытия, добыть драгоценную правду не на бумаге, а на пленке — путем наблюдений, опытным путем. Это смычка хроники, науки и искусства»,— и то было бы, на мой взгляд, достаточно, чтобы считать его первооткрывателем и нашим современником. Эта мысль всегда останется актуальной и перспективной, потому что в ней, как в семени, заложена вся мудрость документального кино.

Тут иной читатель может в свою очередь спросить: зачем весь этот разговор, зачем документалисту добывать какие-то образы, разве он не может, вернее, не должен показывать жизнь, «как есть»?

В такого рода рассуждениях, характерных для современного человека, привыкшего к неторопливому экрану, избалованного прямыми передачами со стадионов, театров и даже из космоса, есть своя логика. И все-таки рассуждать так — значит не видеть главного отличия документального кино (в том числе и телефильма) от прямой телепередачи.

Чем привлекает малый экран? Прежде всего свежестью информации, возможностью стать очевидцем события, встречи с интересным человеком и т. д. Документальное кино в этом отношении безнадежно отстает, зато, отойдя от сиюминутности, оно может то же событие и тот же факт глубже осмыслить.

Но тут выясняется самое главное.

Документальное кино должно показывать мир в реально существующих связях. В прямой телепередаче, например, длящейся столько же, сколько реальное событие, это получается само собой. А в фильме? Желая показать даже небольшое событие, не говоря о более сложных явлениях жизни, документалист вынужден спрессовывать время до колоссальной плотности. Из многих дней и часов реального времени на экране остаются лишь считанные минуты и секунды. При таком сжатии живые, подлинные связи могут разрушиться, и жизнь предстанет в искаженном виде, в обрывочных кадрах, формализованной и плоской.

Вот тут-то мысль Вертова о проникновении в природу с художественной целью приобретает исключительно важное практическое значение. Потому что только через образ можно осмыслить любой, даже самый будничный факт, только так можно избежать холодного, формального показа жизни в документальном кино. Образы пробуждают воображение, от них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций — одно воспринимаешь непосредственно, другое представляешь, третье чувствуешь — и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины.

В связи с этим мне кажется ошибочным противопоставлять, как это иногда делается,

хроникальное кино поэтическому. «Три песни о Ленине» самого Дзиги Вертова, «Гренада, Гренада, Гренада моя...» Романа Кармена и Константина Симонова, «Катюша» Виктора Лисаковича и Сергея Смирнова, «Люди земли и неба» Семена Арановича и Бориса Добродеева, многие фильмы рижских, ленинградских, киргизских, украинских, да и многих зарубежных документалистов и прежде всего Йориса Ивенса — разве все они не доказывают, что настоящая хроника всегда образна, а настоящий поэтический фильм, идущий от жизни, всегда подлинный документ времени?

Я думаю, что все возрастающая лавина информации, как сейчас принято говорить, еще в обозримом будущем заставит и «прямое» телевидение перейти на образный язык поэтического документального кино, используя параллельный монтаж, стыки, контрапункты, точное слово и т. п.

Возможность вести передачи одновременно с земли, с воздуха, с помощью космических аппаратов, соблазн видеозаписью повторять что-то где-то упущенное — все это породит великих комментаторов — «телеакынов» и режиссеров-импровизаторов, способных вести передачи не только с одного события, а создавать — ежедневно! — из прямых передач с абсолютно разнородных и одновременно происходящих событий двух-трехчасовые документальные высокохудожественные зрелища, которые будут транслироваться по особому каналу. Это, разумеется, не помешает тем, кто захочет смотреть любое на выбор событие от начала до конца (что, впрочем, по всей вероятности, будет считаться признаком консерватизма и отсталости мышления).

И тогда уже не только поклонниками, а поголовно всеми поэтическое кино будет признано неотъемлемой частью бытия!

Впрочем, сможет ли в новых условиях поэтическое документальное кино в его нынешнем виде соперничать с поэтическим телевидением?..

Наверное, сформируется новый киноязык. Придут новые Вертовы. Но, думается, что исходная формула останется прежней: «Смычка хроники, науки и искусства».

3. О том, что они несомненно окажут такое влияние в будущем, я сказал. Что касается настоящего и прошлого, тут лучше ответят те, кто делает и делал игровое кино и телевидение.

4. Ближе всего мне «Три песни о Ленине» и, судя по отрывкам, которые я видел, «Колыбельная». В этих фильмах документальность и поэзия сплавлены наиболее органично. В них не виден «прием». Это фильмы зрелого Вертова, отказавшегося от крайних взглядов и формалистских лозунгов, провозглашенных им в 1922 году в манифесте «Мы». Вертов в этих фильмах пришел к естественному выводу, что формализм в обращении с документами — печальный удел бюрократа, а не художника. Это мне и кажется самым привлекательным в названных фильмах и самым важным в работе документалиста.

Рига

На пути к «Киноправде»

В. Листов

Они появляются из провинций,—
Способные молодые люди.
Дм. Кедрин. Страдания молодого классика

1. Белосток

Биографам Дзиги Вертова уже приходилось отмечать, что город, где он родился, не был ничем замечателен.

Сам Вертов вряд ли согласился бы с этим.

В 1939 году, когда Красная Армия освободила землю Западной Белоруссии, он записал в дневнике несколько слов, раскрывающих одно из самых сокровенных его желаний: «...давайте я вам сделаю фильм о городе Белостоке, о моем родном городе»*.

Так говорил зрелый мастер, к тому времени снявший едва ли не все ленты, составившие его славу; побывавший в европейских столицах; отмеченный призами и дипломами; окруженный учениками, имевшими уже своих уче-

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 227.

ников. И желание это, высказанное на пятом десятке лет, свидетельствовало в пользу Белостока, города своеобразного и интересного.

Если верно, что места, где человек родился и рос, во многом определяют его характер, то хорошим примером тому может служить именно вертовский Белосток с его оригинальным микромиром, к которому сегодня, три четверти века спустя, не так-то просто приобщиться. На вид то было обыкновенное «расейское» захолустье, уездный городишко богоспасаемой Гродненской губернии. Земляк Вертова, известный художник Борис Ефимов, описывает бойкое, но невзрачное фабричное поселение у самой границы империи:

«Пыльные улицы с щербатыми булыжными мостовыми; вдоль тротуаров — грязные, никогда не просыхающие канавы, заменяющие канализацию; чахлая зелень «городского сада»; стандартно-провинциальные дома и казенные «присутственные» здания — таков был внешний облик Белостока. Ни музеев, ни театров, ни сколько-нибудь интересных архитектурных памятников. Самое значительное строение в городе — кирпичный католический костел, угрюмо воткнувший в небо колючий готический шпиль»*.

Это верный портрет Белостока, и юный Вертов, сын старого книжника, видел город своего детства именно таким. Но жили под этой серой поверхностью такие противоречия, которые хоть и ускользали от мальчишеских взглядов и были осознаны позднее, но исподволь, незаметно формировали характеры.

Белосток был рабочим городом.

К началу нынешнего века он насчитывал около сотни фабрик и заводов, где трудилось несколько тысяч мастеровых. В 1902 году белостокские рабочие дали приют общерусской партийной конференции, а четыре года спустя сплотились для отпора черносотенцам во время погрома, который В. И. Ленин характеризовал как «прямое начало контрреволюционных действий и притом вооруженных действий»*. Эти события Вертов уже мог запомнить — ему было десять лет.

Можно только догадываться, что именно из ранних впечатлений привнес бы Вертов в предполагавшийся фильм о Белостоке. Но, несомненно, мы увидели бы на экране маленький Вавилон. В городе, где жили русские, поляки, немцы, евреи, белорусы, литовцы, не всегда легко удавалось объясниться с товарищами по первым мальчишеским играм.

За несколько десятилетий до Вертова те же затруднения испытывал и другой уроженец Белостока — доктор Людвиг Заменгоф, изобретатель международного языка эсперанто. Вавилонское проклятье смешения наречий заставляло его — человека талантливого, но наивного — упорно думать над грядущим единением народов, стараться его приблизить**. И пусть Заменгоф не находил главного, истинного пути преодоления человеческой разобщенности, все же на придуманном им языке издавались труды Маркса и Ленина, а Л. Толстой, М. Горький, Лу Синь, А. Барбюс высоко ценили эсперанто.

Проблема, над которой бился Заменгоф, с детства волновала и Вертова. Но Вертов овладел более сильным, чем эсперанто, международным языком — языком кино. Он обогащал этот язык всю жизнь, искал все новые и новые его возможности. И никогда не переставал видеть в нем одно из могучих средств объединения трудящихся всех стран. В середине двадцатых годов в несомненно программной статье «Основное «киноглаза» он сформулировал это с присущей ему категоричностью:

«Движение «киноглаза», которое мы, работники кинохроники... возглавляем, есть движение порядка международного...

Изобретенный в настоящее время способ радиопередачи изображений еще более сможет приблизить нас к нашей основной и заветной цели — связать всех трудящихся, разбросанных по всему миру, единым сознанием, единой

* Цит. по кн.: «Михаил Кольцов, каким он был». Воспоминания, М., «Советский писатель», 1965, стр. 26—27.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 209.

** Интересно заметить, что в № 8 экранного журнала «Кинонеделя» за 1918 год, в создании которого участвовал Вертов, помещен был сюжет об изучении эсперанто в Петрограде (ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 84, л. 53—54).

Удостоверение Д. Вертова (1921)

связью, единой коллективной волей к борьбе за коммунизм...

Установить зрительную («киноглаз») и слуховую («радиоухо») классовую связь между пролетариями всех наций и всех стран на платформе коммунистической расшифровки мира — вот наша задача»*.

К 1925 году, когда были написаны эти строки, Вертов пришел уже зрелым, сложившимся интернационалистом. Но если бы мы задались целью проследить истоки его интернационализма, то нам пришлось бы пройти по всей цепи событий и явлений, связывавших знаменитого режиссера-документалиста с безвестным белостокским мальчишкой. Весь быт, весь жизненный уклад его детства заставлял задумываться над сложнейшими проблемами межнациональных отношений, воспитывал протест против угнетения во всех его формах.

Даже чисто этнографический интерес к дальним странам, подогреваемый журналами «Вокруг света», «Нива» и «Всемирная иллюстрация», приобретал у мальчика не совсем обычную окраску. Средний лопоухий гимназист тех лет (так сказать, майнридовского или фениморкуперовского направления) сушил сухари, бежал в Америку и был возвращаем под родительский кров с ближайшей станции. А для сына белостокского книгочея романтический ореол далекого континента создавался

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 81—82.

не только книжками из жизни ковбоев и индейцев, но и вполне реальными газетными сообщениями о мексиканской революции, вспыхнувшей в 1910 году. Мысленно он видел себя идущим вместе с пеонами на штурм кровавой диктатуры Порфирио Диаса и, судя по автобиографии, усердно сочинял фантастический роман под названием «Восстание в Мексике»*.

Белостокский мальчик фантазировал, придумывал для себя прекрасную революционную страну и не подозревал, конечно, что с теми же чувствами Джон Рид, рискуя жизнью, поехал в настоящую Мексику и вел репортажи о настоящей революции. Потом книга Джона Рида «Восставшая Мексика» вдохновит Эйзенштейна, и он пересечет океан, чтобы снять фильм о героическом народе Панчо Вилья.

Вертов стремился узнать огромный, изменяющийся мир, но жил в городе, где был костел и не было театров и музеев. И потому для него, как и для тысяч его сверстников, многое открывалось через киноэкран.

Здесь снова надо отдать должное Белостоку. В нем было целых пять кинематографов — колоссально много для уездного захолустья! Конечно, репертуар их состоял из того, что один юный зритель назовет потом «киносивухой». Но все-таки в кинотеатрах «Весь мир» и «Био-Экспресс» регулярно шла хроника, показывали научно-популярные ленты. Сегодня можно было увидеть картину о Суэцком канале, завтра — съемку в Ясной Поляне, послезавтра — полет французского авиатора на аппарате «Вуазен». В темноте маленьких залов совершалось ежедневное чудо — такое обыкновенное теперь, но такое потрясающее тогда, в начале века.

Правда, детское увлечение экранным зрелищем официально не поощрялось. «Белостокская газета», издаваемая в 1910 году местными дамами-патронессами, писала с поистине комической серьезностью, будто кинематограф, подсовывая детям «изображение», уничтожает их «воображение». Этой чрезвычайно оригинальной мыслью делился некий фельетонист, подписывавшийся псевдонимом Гантуа. А ведь если фельетонист не был глубоким стариком, то он вполне мог дожить до времен, когда белостокские мальчики, бегавшие с уроков в «Весь мир», прославились как раз на тех поприщах, где шагу нельзя ступить без развитого воображения. Среди них, кроме Вертова, надо назвать известного публициста и фельетониста Михаила Кольцова, художника Бориса Ефимова, кинорежиссеров Михаила Кауфмана и Самуила Бубрика.

Кино, думается, обязано почитать Белосток не меньше, чем литература почитает Одессу.

Киноэкран занимал в духовной жизни города такое важное место, что какую-то долю истины смогла уловить даже «Белостокская газета», предсказывавшая: «Изображение цивилизации двадцатого века будет легче историкам сорокового [века], чем то было нашим историкам, когда они пытались восстановить на бумаге культуру времен Христа... Повсюду будем [мы] видеть операторов синематографов, крутящих ручку аппарата...»*

Четырнадцатилетний Вертов мог и не читать этого прогноза, а если и читал, то вряд ли обратил на него внимание. Все-таки от кино как искусства, а тем более от кино как призвания он был тогда еще далеко. Ему предстояло долго учиться — сначала в музыкальной школе, затем в Петроградском психоневрологическом институте и в Московском университете.

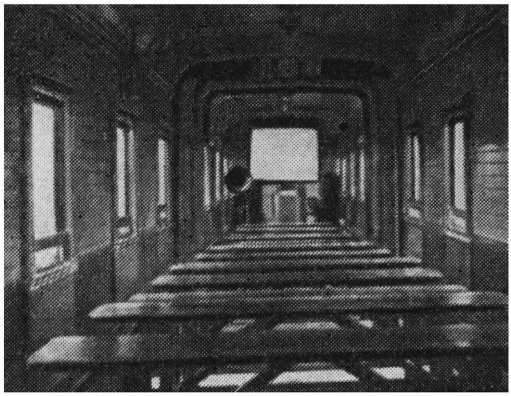
И главное — для того чтобы Вертов стал Вертовым, чье имя известно теперь повсюду, должна была свершиться самая великая в истории человечества революция.

2. Гнездниковский

Когда речь заходит о раннем Вертове, то в киноведении — и нашем и зарубежном — стало уже обычным ссылаться на несколько первых номеров «Киноправды» да обильно цитировать громкие манифесты, в коих чаще всего встречается слово «долой!». Спору нет, молодой Дзига Вертов действительно поставил не-

* ЦГАЛИ, ф. 2091, оп. 1, ед. хр. 69, л. 1.

* «Белостокская газета», 1910, № 32, 10 февраля.



Киновагон агитпоезда

сколько фильмов, удивлявших современников смелостью и новизною; и столь же безусловно не стеснялся он в выражениях, когда выступал против многочисленных противников — подлинных и мнимых.

И вот перед мысленным взором нашим вырастает некий рыцарь кинопублицистики, суровый сокрушитель игрового фильма, а вместе с тем и неудержимый документалист-эксцентрик — ему же ничего не стоило разъять и исказить на экране классический ордер Большого театра или, проверяя возможности рапидной съемки, спрыгнуть с вершины высокого грота. Конечно, все эти черты без труда можно найти в портрете молодого Вертова. Но стоит пожалеть и о том, что они часто вытесняют из наших представлений что-то неповторимо вертовское, а вместе с тем и общегражданское, присущее людям сложной и героической эпохи «утра Советов».

Вертов был из тех интеллигентов, кто отнюдь не замыкался в кругу одних лишь профессиональных интересов. Подобно лучшим представителям своего времени, он был гражданином в самом высоком смысле этого слова, тысячами нитей связанным с жизнью во всех ее проявлениях.

Было бы глубоко неверно представлять себе молодого гиганта кинопублицистики действующим исключительно в художественной среде, отстраненным от больших проблем эпохи. Недавно на страницах журнала «Искусство кино» (1970, № 8) ветеран партии М. В. Фофанова сравнивала творчество Маяковского и Вертова, ставила в один ряд музу поэта, писавшего агитки для Наркомзема, с творчеством автора «Трех песен о Ленине». Для такого сопоставления действительно было немало оснований уже в ранние годы работы Вертова в кино.

То было время первых месяцев гражданской войны, когда перед каждым человеком — а перед художником прежде всего — вставал острый, требующий немедленного решения вопрос: куда идти, в каком сражаться стане? То было время, встающее перед нами со страниц дневников, документов, газетных полос и выцветших фотографий. В памяти поколений остались страшные и героические приметы дней, потрясавших мир. Блокада, скудные крохи пайков, мир нетопленых комнат, где до хрипоты спорили о революции и укрывались на ночь шинелями и пальто.

Вертов, молодой москвич 1918 года, полностью разделял судьбу своей страны, жил в обстановке, где все общественные связи обнажены были до предела. Этого требовали условия республики, ведущей тяжелый бой на всех фронтах и существующей по суровым законам «военного коммунизма».

В кипении противоречивых страстей, в бурном потоке революции шел Вертов к советской работе, к новому обществу. Вспомним, что тогда такие шаги — а особенно для интеллигента — далеко не всегда разумелись сами собой, но требовали подчас мужества и решимости. Нередко приходилось рвать со сложившимся, привычным кругом людей, знакомств, представлений. Вчерашние друзья травили писателя Серафимовича. Не подавали руки астроному Штернбергу. Отворачивались от Блока. Распускали злостные слухи о Тимирязеве.

Но для Вертова вопрос решался проще. Слишком мало связывало его, студента и «инородца», со старым миром. К тому же многое определилось и давней, еще белосток-

Сотрудники отдела агитинструкторских парпоездов. (1920)
Д. Вертов в центре

ской дружбой его с Михаилом Кольцовым, который весной восемнадцатого года занял пост руководителя хроники в первой советской фильмопроизводящей организации — Московском кинокомитете Наркомпроса.

«В 1918 году Михаил Кольцов предложил мне работать в кино»*,— писал позднее режиссер, отдавая дань уважения замечательному человеку и великолепному публицисту. Именно Кольцов ввел Вертова и в мир экрана и — что не менее важно — приобщил его к работе в советском учреждении.

28 мая 1918 года Дзига Вертов поступает в отдел хроники кинокомитета Наркомпроса, и этим определяется теперь и личное и общественное «я» будущего мастера образной публицистики.

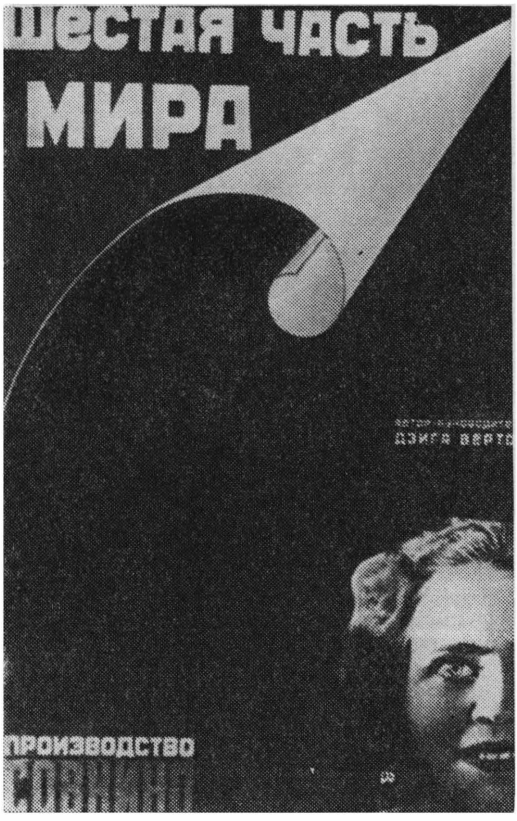
Вот его скромная советская «визитная карточка», сохранившаяся в документальном архиве 1918 года:

«Вертов Денис Аркадьевич, секретарь Отдела (хроники кинокомитета Наркомпроса), 885 рублей. Ведает внутренней жизнью Отдела, принимает от операторов весь снятый ими материал для использования его в «Кино-неделе» и отдельных картинах, ведет книги отдела и т. п.»*

Тут все интересно. Зарплата не намного выше, чем у комитетского курьера. Работа — наполовину канцелярская. Рутина делопроизводства. Но зато постоянное общение с хроникерами. Зато участие в выпусках экранного

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 133.

* Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 7, л. 17 об.— 28.



«Шестая часть мира».
Плакат А. Родченко

журнала «Кинонеделя». Это чего-нибудь да стоит.

На одной фотографии, относящейся к 1918—1919 годам, мы видим Вертова за столом, над которым укреплена табличка: «Заведующий киносъемкой». В руках у него газета. С чтения газеты он начинал каждый свой день, ибо его равно интересовало все, что происходило в мире, в стране, в Москве. Коллега Вертова оператор Петр Новицкий говорил, поступая в восемнадцатом году на работу в Кинокомитет, что настоящий кинодокументалист шагу не может ступить без сегодняшней газеты*.

* ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 3, л. 204 об.

И Вертов привык ежеутренне приобщаться к потоку новостей.

В ноябрьские дни 1918 года он жадно ловил все, что становилось известно о революционных событиях в Германии и Австро-Венгрии; следил за положением на фронтах; вчитывался в речи и статьи Владимира Ильича Ленина. Одно из ленинских высказываний было использовано в надписях экранного журнала «Кинонеделя»*.

В лианозовском особняке в Малом Гнездниковском переулке, где помещался Кинокомитет, Вертов воочию, изнутри видел будни молодой Советской власти в самую трудную пору. Здесь познакомился он с большевиком Николаем Преображенским, первым руководителем московского кино, мягким, не склонным к администрированию человеком; сюда часто наведывался из Петрограда Анатолий Васильевич Луначарский; бывали Демьян Бедный и редактор «Известий ВЦИК» Юрий Михайлович Стеклов, известная актриса Мария Федоровна Андреева и поэт Валерий Брюсов. В Гнездниковском можно было встретить кинохроникера, только что вернувшегося с близкого фронта, артистку Художественного театра, хозяйственника с дореволюционным партийным стажем, художника, расписывавшего очередной агитпоезд, репортера газеты «Беднота» или крупного военного...

Живая, творческая атмосфера царила в стенах комитетского особняка.

Здесь Вертов достигнет вершин кинопублицистического мастерства, основанного на зрелом подходе к сложнейшим событиям динамического века.

Тогда начиналось размежевание Вертова с игровой, «театральной» кинематографией, которое привело позднее к острым спорам, не оконченным еще и сегодня. В конце 1919 года Вертов в нетопленой московской комнате пишет «Манифест о разоружении театральной кинематографии».

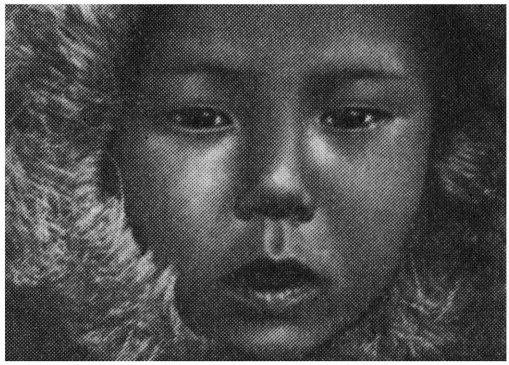
Но обращаясь к биографиям ранних советских мастеров, обсуждая оттенки художественных течений начала 20-х годов, нельзя забы-

* Л. Викторов. Впервые на экране.— «Советский экран», 1970, № 7, стр. 4.

вать, что речь идет об искусстве эпохи гражданской войны, что законы времени налагали на него свой, как никогда глубокий отпечаток. Сколько бы ни полемизировал Вертов с «театральной» кинематографией, остается фактом — общность всего советского кино перед лицом врагов из белогвардейского лагеря. Остается фактом, что деникинская контрразведка в захваченных городах изымала со складов и сжигала все «красные» ленты, не делая различий между игровыми и документальными.

В 1919 году, примерно тогда, когда Вертов озябшей рукой писал свой манифест, конница Мамонтова подходила к Туле. Угроза вторжения белогвардейцев в Москву была вполне осязаемой. О том, сколь реальна была такая опасность, свидетельствует такой малоизвестный факт. Когда был оставлен Орел, Владимир Ильич Ленин предложил Московскому комитету партии начать подготовку столичной парторганизации к переходу в подполье. Готовились конспиративные квартиры, явки, шифры, подпольные типографии. Еще никто не мог бы поручиться, что все это не понадобится в самом скором времени*.

Был момент, когда никто не мог бы сказать точно — возьмет Деникин город или не возьмет. Все висело буквально на волоске. Вдруг завтра завяжутся бои в Коломенском и на Зацепе, а послезавтра какие-нибудь мамонтовцы или дроздовцы свернут с Тверской и подойдут с винтовками к особняку в Гнездниковском? А за ними пожалует сюда и сам нефтяной магнат господин Степан Лианозов? Вот уж им-то будет не до оттенков художественных течений; вот им-то будет совершенно безразлично, как представляли себе грядущий советский кинематограф некий Вертов или, скажем, Кулешов, Гардин, Перестиани, Пудовкин... Тогда не художественные платформы и манифесты объединили бы всех этих художников, но прежде всего их объединил бы скромный список советских служащих, сотрудников Комиссариата по просвещению. И



«Шестая часть мира»
(1926)

пошло бы точно так, как бывало уже в Одессе, Харькове, Киеве, Орле со всеми, кто служил Советам: кого в тюрьму, кого на улицу с волчьим билетом, а кого и к стенке — смотря по настроению их благородий и превосходительств...

Причастность к молодому социалистическому искусству была, таким образом, фактом не только художническим, но прежде всего общегражданским. Ибо обстановка, реальная жизнь страны отнюдь не была для Вертова и его товарищей далеким фоном для элитарных откровений. Нет, то был смысл их существования, и личные их судьбы целиком зависели от судеб борьбы за рабочее дело. Так же как художественные манифесты были для них конкретным и доступным им средством борьбы за рабочее дело. Нелишним будет заметить и то обстоятельство, что манифест, сформулированный в 1919 году, увидел свет лишь тремя годами позже*, когда кончалось время агиток — игровых и документальных — и начинался период серьезного, углубленного осмысления законов экранного искусства.

Но то уже будет другой этап, другой Вертов...

А пока — молодой режиссер обитает в нетопленой комнате, волнуясь, читает телеграммы с фронтов, монтирует номера экранной газеты. Иногда выезжает со съемочными группами.

---

* См.: Т. Л ю д в и н с к а я. Партийная неделя. В кн.: «Октябрьские страницы», часть первая (1917—1941), М., «Известия», 1970, стр. 60.

* Журнал «Кинофот», 1922, № 1.

«Симфония Донбасса» (1930)

3. Сергиев-Посад

Тот апрельский день 1919 года начался для Вертова нескладно.

Явно опаздывал очередной номер киножурнала. Не клеился фильм о культурной работе Наркомпроса. Надо было снимать большое московское наводнение, а пленка, купленная каким-то растяпой из хозяйственников, оказалась неперфорированной, негодной.

И в довершение всего Вертова вызвал к себе Владимир Ростиславович Гардин. Хорошо поставленным голосом сказал, что надо срочно послать кого-нибудь — оператора Гибера, например, — в Сергиев-Посад. Там будут вскрывать знаменитые «мощи» преподобного Сергия Радонежского. Это надо снять, быстро смонтировать и показать. Задание правительственное.

Но не так-то просто все это было.

Гардин, один из руководителей Кинокомитета, вспоминал потом:

«В хронике.... предводительствовал старший инструктор Вертов. Весь в кожаном, тип летчика, говорит по-военному: «Есть!»...

— Вертов, где Гибер? Почему он не едет в лавру снимать мощи?

— У него «Эклер» в разборке.

— Узнайте, правда ли.

— Есть.

На следующий день я узнаю, что Гибер отказался ехать... Худой, костлявый, он не поехал на съемку в лавру, считая, что его профиль «не монтируется» с «мощами»*.

Отказ оператора Гибера не был просто капризом, и Вертов прекрасно это понимал. Дело в том, что в последние недели обстановка в Троице-Сергиевой лавре была накалена до предела. Церковники, настроенные резко антисоветски, почувствовали падение своего авторитета, а заодно и некоторое ослабление притока верующих к «нетленным мощам». Чтобы поддержать древний культ, они стали распускать провокационные слухи о том, что большевики якобы намереваются осквернить святыню. Страсти разгорались, вокруг лавры начались спровоцированные клерикалами беспорядки, массовые проявления религиозного фанатизма. И Сергиевский совет рабочих депутатов решился на смелую революционную акцию — вскрыть раку святого, разоблачить миф о нетленности останков божьего угодника.

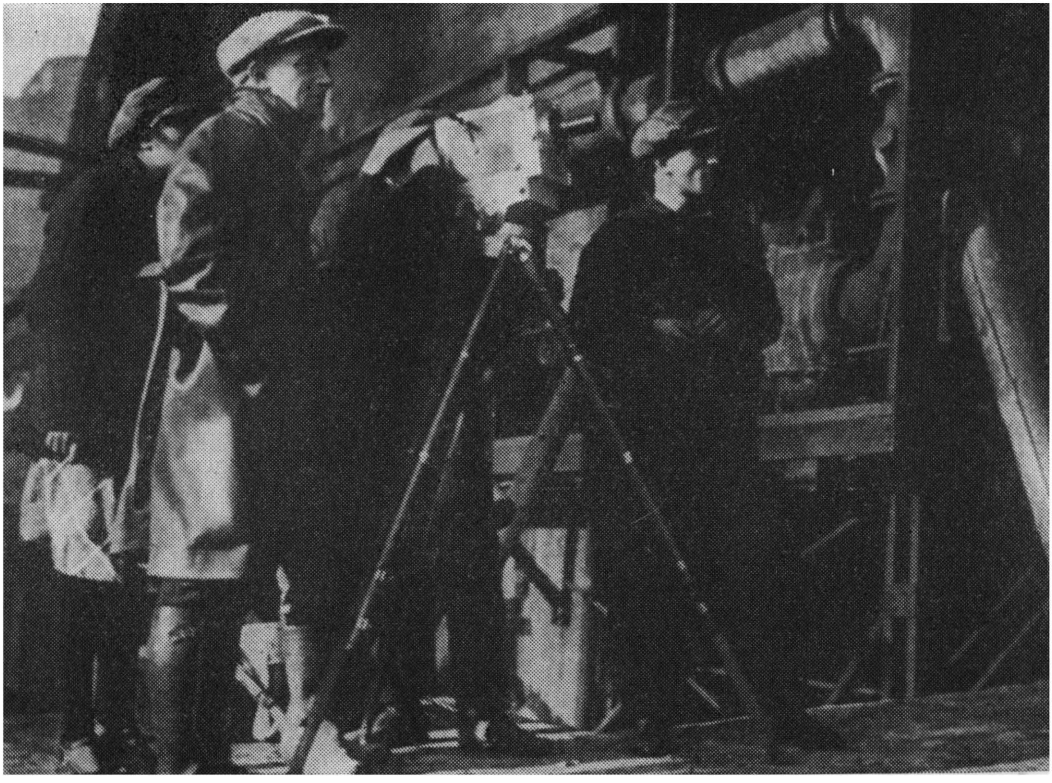
Вертов прекрасно отдавал себе отчет в том, что присутствие в лавре человека с киноаппаратом не только не внесет успокоения, но, наоборот, есть риск еще больше разжечь страсти. А с другой стороны, это было вопросом чести — «мощи» вскроют, неповторимый момент будет упущен. Вот ведь несколько недель назад упустили разоблачение «нетленных мощей» святого Тихона Задонского в Воронежской губернии. Оператор опоздал, пришлось собирать участников вскрытия, инсценировать некоторые эпизоды, а уж это — последнее дело.

Десятилетие спустя Л. В. Кулешов напишет: «Надо было заснять вскрытие мощей Сергия Радонежского. Глухой ропот раздавался в отделе хроники, далеко не все хотели ехать на «рискованную» работу»**.

---

* В. Р. Гардин. Воспоминания, т. 1, М., Госкиноиздат, 1949, стр. 171—173.

** Л. Кулешов. У истоков советского кино.— «Кино», 1928, № 45 (269), 6 ноября.



«Симфония Донбасса».
Рабочий момент

И Вертов принимает единственно возможное для него решение: ехать в Сергиев-Посад самому, самому руководить рискованной и ответственной съемкой. Кого взять с собой? Гибер отпадает. Надо поговорить с Тиссэ, он испытанный фронтовой хроникер. Тиссэ недавно вернулся из поездки по Прибалтике, снимал штурм крепости Двинск, попал в плен к германцам, едва не был расстрелян. Но все-таки вырвался и привез чрезвычайно интересный материал, вошедший в документальную картину «Советская Латвия». Тиссэ не откажется, поедет в лавру. Можно поговорить и с Сергеем Забазлаевым, приехавшим из командировки с Украины. Да и Лев Кулешов должен помочь.

Решено. И Вертов снова идет к Гардину, выправляет у него командировку в Сергиев-Посад и это удостоверение:

«Фото и Кино-Комитет Народного Комиссариата по Просвещению командирует товарищей Вертова, Кулешова, Тиссэ, Забазлаева... в Троице-Сергиевский посад для организации и производства съемки вскрытия мощей Сергия Радонежского. Руководство съемкой возлагается на т о в. В е р т о в а.

В пределах выполнения возложенной на них задачи, вышеуказанные товарищи находятся в распоряжении местного Исполкома...

Зав. Отделом производства

Г а р д и н»*.

---

* Этот документ, датированный 10 апреля 1919 года, хранится у вдовы Д. Вертова Елизаветы Игнатьевны Свиловой.

«Три песни о Ленине» (1934)

Лента о разоблачении церковного мифа была для Вертова неслучайной во всех отношениях. Она не только подтверждала его отчетливую советскую позицию, но полностью была в русле вертовских представлений о правде, фиксированной средствами кино. По словам Вертова, то был один из фильмов, начинавших «непрерывно нарастающее движение за научное исследование мира», за смычку науки с кинохроникой*.

Вместе с тем, перечитывая мандат, выданный Вертову, нельзя пройти мимо той подробности, что кинокомитетская группа поступала в распоряжение исполкома местного, то есть Сергиевского Совета рабочих депутатов. Она, эта подробность, много говорит о той общественной среде, в которой жил и работал молодой режиссер, о том социальном климате, в котором начиналось его творчество.

Во главе Сергиевского совдепа стоял тогда большевик Оскар Федорович Ванханен, в прошлом путиловец, человек решительный, смелый, но вместе с тем и тонкий, понимающий всю сложность дела, за которое он взялся. Враждебное духовенство исподволь внушало пастве, что Ванханен — никто иной, как «антихрист Московской губернии».

Ванханен настаивал на том, что вскрытие «мощей» должно совершаться в обстановке самой широкой гласности, в присутствии массы прихожан, крестьян уезда и самого духовенства. Тогда будет достигнут максимальный эффект разоблачения. Приглашая хроникеров работать под взглядами тысячной толпы верующих, Ванханен и его товарищи шли на риск. Однако совдеп и правительственная комиссия верно рассудили, что кинопротокол вскрытия, показанный по всей стране, станет могучим и наглядным антирелигиозным документом. Так что стоило рискнуть.

С тяжелыми камерами, кассетами и юпитерами пробирались кинематографисты сквозь напирающую, возбужденную толпу, заполнившую монастырский двор, паперть и тесное пространство храма. Их сопровождали злобные выкрики. Вертов шел, не отвечая и знаками удерживая коллег. Одно неосторожное слово, один неловкий жест, и все могло плохо кончиться. Требовалась огромная выдержка.

Но вот камеры поставлены, юпитеры включены. Члены правительственной комиссии, врачи, священнослужители занимают места вокруг раки. Начинается вскрытие. Начинается и съемка.

С острым, неослабевающим интересом смотрел Вертов, как под руками иеромонаха Ионы спадали богато расшитые покрывала и обнажалось то, чему пять веков поклонялись темные, обманутые люди. Когда последнее покрывало было снято, толпа в ужасе отшатнулась: рака оказалась наполненной старыми тряпками, мертвой молью, зловонной трухой. Из этого отвратительного месива врач извлек полуразвалившийся череп и несколько вполне «тленных» костей.

В храме воцарилась вдруг такая тишина, что стали отчетливо слышны шипение углей в юпитерах да отдаваемые шепотом вертовские команды:

— Крупнее...

— Еще раз.

---

* Дзига Вертов. Киноглаз, радиоглаз и так называемый «документализм» (историческая справка).— «Пролетарское кино», 1931, № 4, стр. 12—13.

— Теперь отсюда.

— Стоп. Все!

Апофеозом посрамления церковников стало извлечение из черепа Сергия смятого номера газеты «Русские ведомости», что тоже, по словам Кулешова, было снято крупным планом*.

Желающих видеть вскрытые мощи оказалось так много, что паломничество к раке продолжалось до глубокой ночи.

Потом, много лет спустя, Оскар Федорович Ванханен смотрел фильм «Петр Первый», в котором знаменитый эпизод со снятием церковных колоколов живо напомнил ему обстановку вскрытия «мощей»: фанатическая толпа, ползущие, потрясающие костылями юродивые, готовые, кажется, вас растерзать,— все это, по его словам, он уже видел в девятнадцатом году**.

«Вскрытие мощей Сергия Радонежского» — сегодня далеко не самый знаменитый фильм из вертовского наследия. Современный зритель может судить о нем по нескольким фрагментам, вошедшим в недавнюю документальную ленту «Эффект Кулешова». Но для своего времени кадры, снятые в лавре, были сильнейшим публицистическим оружием, одним из самых захватывающих зрелищ.

Уже на следующий день после вскрытия Владимир Ильич Ленин потребовал «проследить и проверить, чтобы поскорее показали это кино во всей Москве»***. Летом девятнадцатого года Н. К. Крупская специальной телеграммой просила Кинокомитет прислать фильм на агитпароход «Красная Звезда»****. Исполком Сергиевского Совета настаивал, чтобы эту ленту демонстрировали в уезде в первую очередь*****. Немногие кинокартины могли бы сравниться с этой по своей популярности.

А между тем ни Вертов, ни Кулешов, ни Тиссэ не считали свою работу над «Вскрытием мощей Сергия Радонежского» чем-то выдающимся. То были будни, будни первых советских кинематографистов, живущих интересами своей страны, стремящихся обогащать документальный экран оперативными съемками больших и малых событий.

На съемках «Трех песен о Ленине» Дзига Вертов с оператором М. Магидсоном

... Так был прожит Вертовым один день девятнадцатого года — 11 апреля. Уже следующее утро застало режиссера в обычных хлопотах, хорошо знакомых каждому хронике ру. Очередной номер киножурнала страшно запаздывал, надо было ехать снимать наводнение, пленка не годилась, «горела» наркомпросовская «культурфильма».

И, главное, было совершенно ясно, что такой темп задан навсегда, на всю жизнь...

* Л. Кулешов. У истоков советского кино.— «Кино», 1928, № 45 (269), 6 ноября.

** О. Ф. Ванханен погиб осенью 1941 года на фронте. Эпизод записан со слов его дочери Л. О. Ванханен, старшего научного сотрудника Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 50, стр. 279.

**** ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 311, л. 7.

***** Государственный архив Московской области, ф. 2609, оп. 1, ед. хр. 6, л. 5.

Красноармейцы идут на просмотр фильма «Три песни о Ленине»

4. Кинематограф на колесах

В кинематографе Дзига Вертов испробовал много специальностей.

К концу гражданской войны он покидает привычную обстановку особняка в Гнездниковском и переходит на работу в отдел агитпоездов и пароходов ВЦИК. Моталка, ножницы и клей, которыми действовал режиссер, оставлены. Им на смену пришла кинопроекционная установка агитпоезда «Октябрьская революция». Зимою 1920 года Вертов уезжает с этим коллективом на Юго-Восточный фронт. Он везет с собой фильмы, среди которых есть его собственная лента «Годовщина революции», и определяет свою задачу буквально в трех словах: «изучаем нового зрителя»*.

Этот шаг Вертова еще не оценен по достоинству. Режиссер, монтировавший журналы, сделавший за неполных два года четыре фильма (один полнометражный), вдруг прерывает свою столь счастливо начатую карьеру и становится — только подумать! — простым демонстратором кинокартин. Ему остро необходимо знать, как относится к фильмам массовый зритель — «незаможний селянин» с Харьковщины, красноармеец, идущий на Врангеля, рабочий с подмосковных торфоразработок или ростовская домохозяйка.

Итак Вертов — заведующий киновагоном агитпоезда «Октябрьская революция».

В двадцатом году такие мобильные коллективы были очень популярны; их с нетерпением ждали всюду — в губернских городах, на станциях, полустанках и затерянных разъездах. Сотрудники поездов выступали на митингах, давали концерты, ставили спектакли, показывали кино, распространяли брошюры, газеты и листовки. Но то была только одна сторона их деятельности.

Чтобы понять все значение такого рода рейсов, надо прежде всего отрешиться от сокра-

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 90, 156.

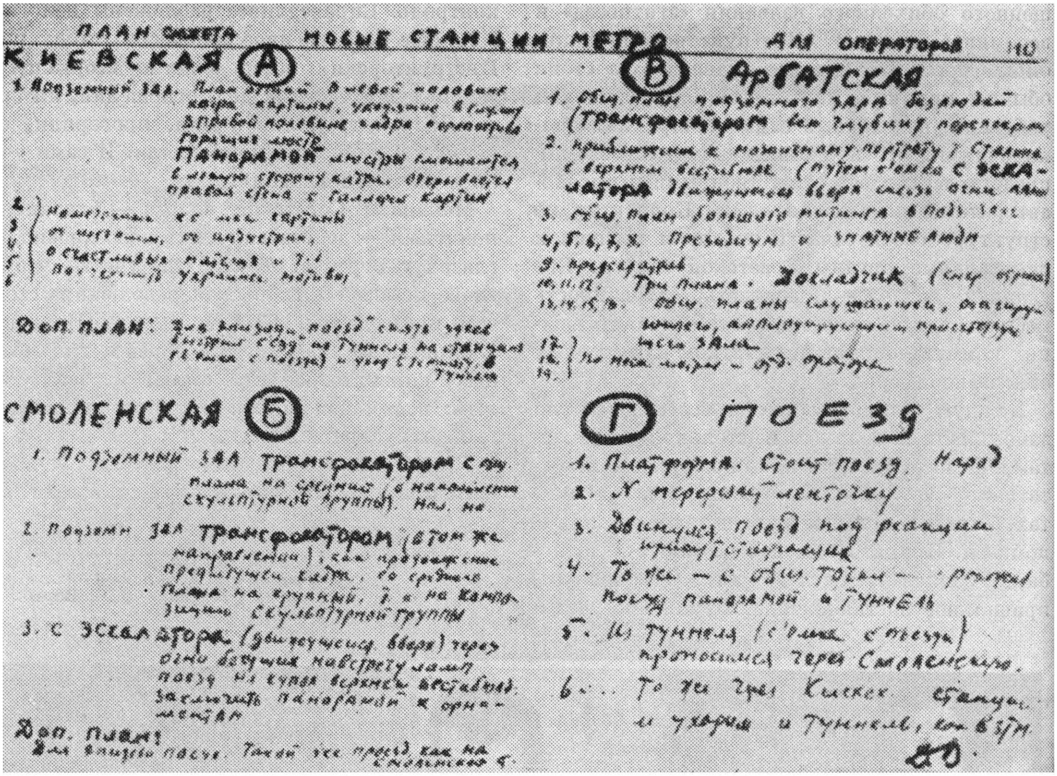
щенного обиходного названия «агитпоезд» и вспомнить полное: «Инструкторско-агитационный поезд ВЦИК». Во главе поезда стоял обычно крупный партийный или советский работник, наделенный самыми широкими полномочиями. Все наркоматы и ведомства были представлены здесь ответственными и высокоавторитетными сотрудниками. Коллектив по структуре своей отчасти повторял высшие и центральные органы Советской власти. Его главная задача — преодолеть оторванность мест от центра, вызванную слабостью тогдашних коммуникаций и недостатком культурных сил на периферии.

Каждую остановку поезда местные жители запоминали не только и не столько по концертам и киносеансам, сколько по борьбе с недостатками, которые обнаруживались на местах. Отстранен от должности такой-то исполкомовец. Принято решение по таким-то жалобам. Разъяснен смысл декрета. Отменено неправильное постановление. Налажены учет и контроль. Справедливее разложены налоги... И — еще бесчисленное множество таких мер. Инструкторский поезд властно вторгался в самую гущу местных дел, отношений, интересов. Его сотрудники учили, проверяли, советовали, помогали, поправляли. И сами учились на местном опыте.

Механизм Советской власти — близкий и понятный — действовал здесь повседневно, на глазах у Вертова. А если еще учесть, что во главе поезда «Октябрьская революция» стоял сам председатель ВЦИК Михаил Иванович Калинин, то значение этого рейса для молодого кинематографиста станет особенно ясным: настоящая школа новой, социалистической государственности.

Все, что в столице было рассредоточено по десяткам и сотням учреждений, что для глаза

Съемочная группа фильма «Три героини» с Мариной Расковой. Второй слева — Д. Вертов (1938)



ПЛАН СЮЖЕТА НОВЫЕ СТАНЦИИ МЕТРО ДЛЯ ОПЕРАТОРОВ

КИЕВСКАЯ (А)

(В) АРБАТСКАЯ

СМОЛЕНСКАЯ (Б)

(Г) ПОЕЗД

1. Платформа. Стоит поезд. Народ
2. N перерезает ленточку
3. Двинулся поезд под реакции приветствующих
4. То же — с общ. точки — уходит поезд панорамой в туннель
5. Из туннеля (съемка с поезда) проносимся через Смоленскую.
6. ... То же через Киевск. станцию и уходим в туннель, конец.

План сюжета журнала «Новости дня» (1952)

одного человека терялось в громе и сутолоке московского дня, представало наглядно и просто, в будничном и созидательном труде под руководством «всероссийского старосты». Здесь совершалась глубокая внутренняя работа, в результате которой рождался зрелый мастер публицистики, знающий жизнь страны в огромной массе разнообразных ее проявлений. Когда шесть лет спустя Илья Копалин и Вертов взялись делать предвыборный фильм о прошлом, настоящем и будущем Московского Совета, то «университеты», пройденные на поезде «Октябрьская революция», не могли не сказаться. Опыт участия в рейсе агитпоезда со всей очевидностью отразился в фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира».

В поездке по Украине, по многострадальным губерниям, пережившим немецкую оккупацию, гетманщину, петлюровщину, разгул бандитизма, голод и разорение, Вертов знакомится с самыми коренными нуждами и потребностями людей. Он укрепляется в сознании правильности своего отрицания слезливой мещанской драмы, все еще живущей на экране. Теперь в арсенале его доводов — десятки и сотни сеансов, устроенных в киновагоне и с помощью кинопередвижки, сеансов, на которых хроника принималась с восторгом...

Не надо, однако, думать, будто пристальное изучение зрителя Вертов ограничил для себя исключительно несколькими неделями рейса поезда «Октябрьская революция». Нет. Ему и потом, много месяцев спустя, приходилось общаться со зрителями — буднично, повсе-

дневно. Сделав в 1921 году большой хроникальный фильм «История гражданской войны», вобравший в свои 13 частей все лучшее, что было снято на фронтах и в тылу, Вертов занимает после этого скромную должность заведующего бюро кинопередвижек Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса.

Образцовой и оперативной работе своего «кино на колесах» Вертов посвятит потом небольшой сюжет, вошедший в девятую «Киноправду», сделанную в августе 1922 года. Действие сюжета развивается по-вертовски стремительно. Сначала двое разговаривают по телефону: «Дайте сеанс на Страстной площади». Потом от особняка в Гнездниковском отъезжает груженный аппаратурой извозчик. И вот уже у Страстного монастыря на глазах у ожидающей толпы устанавливается большой белый экран. «Передвижкино развертывается для сеанса за 8 минут»*.

Страницы биографии Вертова, связанные с бюро кинопередвижек, изучены пока мало. Они приходятся на время сложное, трудное. Первые месяцы нэпа, кулацкие мятежи, страшный голод в Поволжье... И дыхание эпохи пронизывает не только фильмы молодого кинопубликиста, но и каждый шаг его малозаметной и все-таки по-своему творческой работы. Об этом даже не хочется рассказывать своими словами. Дадим слово документу. Вот он перед нами — справка о работе бюро передвижек ВФКО за летний сезон 1922 года:

«В мае месяце была проведена кампания по борьбе с голодом по заданию МК РКП(б), которая длилась более двух недель, причем ежедневно работало на площадях и в рабочих клубах города Москвы... 3—5 передвижек. Демонстрировались картины исключительно по голоду, съемки ВФКО. За проделанную работу Бюро в лице тов. ВЕРТОВА получило от Московского Комитета [партии] официальную благодарность»**.

На сеансах, руководимых Вертовым, показывались потрясающие съемки Тиссэ. Экран напоминал о том, что Маяковский называл «волжской болью». Страшные, потухшие глаза детей взывали о помощи. После просмотров, тут же, на площадях или в рабочих клубах, устраивали сбор денег и вещей в пользу голодающих. Поймем ли мы Вертова, откроем ли тайну его поэтики без этих лихорадочных, полных энтузиазма часов, проведенных в разгар «голодной кампании»?

О Вертове той поры больше можно узнать, изучая эпоху в целом, а не только творческие платформы, манифесты, статьи, претендующие на программность. Злоба дня, кипение сегодняшних страстей и интересов, молнии последних телеграмм — в этом весь Вертов.

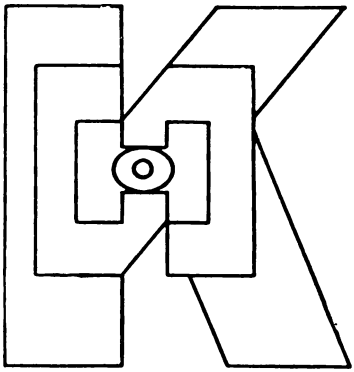
В тогдашних партийных кругах Москвы с большим вниманием и интересом относятся к работам Вертова, радуются его успехам, огорчаются неудачам. В 1922 году в «Правду» по рекомендации Марии Ильиничны Ульяновой приходит старый друг Вертова Михаил Кольцов, много помогавший режиссеру в 20—30-х годах своими статьями. «Правда» пристально следит за становлением советской кинопубликистики, постоянно поддерживает журналистов экрана. Первая ее рецензия на вертовскую «Киноправду» озаглавлена весьма многозначительно: «Кино-хроника «Правды».

Тем самым выпуски, которые монтирует Вертов, газета рекомендует как свои, в качестве своеобразного экранного приложения к «Правде». В короткой рецензии в номере от 28 июня 1922 года правдинский автор пишет:

«На днях первые два номера «Кино-Правды» демонстрировались в Первом электро-художественном театре. Эти номера отражают важнейшие за последнее время события в республике... Мы убеждены, что тов. Вертов, заведующий «Кино-Правдой», одолеет все препятствия и двинет вперед кинохронику, столь нужную в наши дни. Желательно, чтобы «Кино-Правда» демонстрировалась в рабочих районах Москвы и республики».

В сущности говоря, эти строки партийной газеты, отмечающие большой успех «Киноправды», завершают целый период жизни и творчества режиссера и начинают новый этап, этап зрелого Вертова.

* ЦГАКФД, киноотдел, 0-727.
** Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 260, л. 41.



Дмитрий Шостакович — кинематографист

После записи музыки к «Королю Лиру»

Н. Васильева

Мир киностудии неизменно поражает новичка или постороннего. Со всеми своими чудесами и чудачествами он уже успел приобрести четкие приметы, опознавательные знаки в литературных описаниях и массовом воображении, не менее стойкие, чем, скажем, пыль театральных кулис или пестрота цирковой арены. В кино это, разумеется, диги, краны и прочая современно-увлекательная техника, режиссер с рупором или микрофоном в руках, подобный полководцу в сражении, и его услужливые помощники с черной хлопушкой, и шустрые администраторы, и массовка, скучающая в коридорах и буфете... Проверьте: с далеких 20-х годов, когда Луи Деллюк писал свои «Джунгли кино», с 30-х, когда Карел Чапек рассказывал «Как делается фильм», складывался этот литературный образ. Последний — на сей раз экранный — его вариант предстает перед вами в картине Глеба Панфилова «Начало».

Но настолько же, насколько устойчивы приметы кинематографического производственного быта, расплывчато и туманно наше представление о творчестве в кино, о кинематографическом художестве — не в киноленте, не в самом фильме, конечно, а на студии, в процессе производства. Действительно, этапы труда живописца — эскизы, варианты картины — бережно хранятся и часто попадают в экспозиции музеев. Театральные мемуары, дневники, записки сохраняют для будущего репетиции и уроки великих мастеров сцены. Но разве известно, предположим, что такое «вдохновение» в кинопавильоне? Разве говорится когда-нибудь о «коронной съемке» режиссера такого-то, о блистательном дубле оператора имярек, об озарении актера Х или У во время такой-то смены? Увы, нет, никогда. И только в самое последнее время процесс создания фильма начинает, к счастью, осознаваться как нечто существенное, самоценное, поучительное даже вне прямой зависимости от результата, достигнутого на пленке, начинает прослеживаться и фиксироваться, выходя из рамок репортажа или «фото рабочих моментов», где, как правило, торжествует та же эффектная эксцентриада кинематографического производственного быта с режиссером-военачальником у камеры или оператором, вознесшимся на кране к вершине сосны или корабельной мачты. Но это еще только самое начало.

Причины опоздания понятны. Юный, преуспевающий кинематограф сам долго считал себя производством, фабрикой и уж никак не думал об архиве, мемуарах или простом хранении лент. Копия казалась ценностью временной, прокатной. Никому не приходило в голову, что неполными, а то и вовсе утраченными окажутся шедевры, которым суждено войти в хрестоматии.

Наконец, кинолента, копия, сам фильм был окончательно признан произведением искусства, художественной ценностью, был водружен на полку фильмохранилища, бережно

описан и изучен. Но ускользает, теряется, уходит в песок, в забвение, в Лету то, что сопровождало творение киноленты, в том числе моменты творческих прозрений, откровения, взлеты гения — как ни пышны эти слова, они правдивы. Обнаружился печальный неразрешимый парадокс кинематографа: при ближайшем рассмотрении оказалось, что и он, прославленный за свою уникальную способность «запечатлевать в целлулоиде трепет непосредственного творчества», «бальзамировать время», «останавливать мгновение»,— и он оставляет за рамкой кадра, за пунктиром перфорации и еле заметной звуковой дорожкой очень и очень многое. Выхода здесь нет, разве что в будущем все та же спасительная техника сделает возможным с помощью каких-то бесшумных автоматических камер снимать фильм о том, как делаются фильмы.

●

Недавно мне пришлось горько пожалеть, что ни такой техники, ни такого обыкновения пока в кино не существует. Дело было в Ленинграде, в один из рядовых производственных дней работы над фильмом «Король Лир» Григория Козинцева — 10 июля 1970 года, скромно обозначенном в плане: «Запись музыки. Зал Ленкинохроники, Крюков канал, 12». Записывалась только что сочиненная композитором музыка к фильму. Композитор — Дмитрий Шостакович.

В музыкальном мире первое исполнение этой музыки, написанной после Четырнадцатой симфонии и камерного цикла на стихи Блока, наверное, сочли бы датой. У входа в Филармонию собралась бы оживленная, нарядная толпа, в антрактах бы обменивались суждениями важные критики, выходил бы на аплодисменты как всегда застенчивый и смущенный автор, и все было бы празднично, в огнях, светло в вечер этого концерта.

Но это происходило в кинематографе, и все было по-другому, заставляя признать, что «Как делается фильм» Чапека — правдивая история. С раннего и необыкновенно жаркого июльского утра у распахнутых дверей студии документальных фильмов сновали автобусы, грузовики, легковые машины, таскали какие-то доски, ящики, футляры с инструментами. Конечно, привезли не ту арфу — со спущенными струнами — и поехали за другой. Все было суматошно, деловито, полно забавных несообразностей.

Начнем с того, что для записи звука лучшим по акустике залом Ленинграда, если не страны, при всех телебашнях и сурдобарокамерах, все еще остается этот зал в особняке на Крюковом канале, некогда служивший кафешантану —«Веселому театру» Л. Л. Пальмского. И особняк и зал являют собой в своем роде совершенный памятник элегантного предпринимательского вкуса, вольный полет всеобъемлющей купеческой фантазии, задержанной в мраморе и гипсе, в деревянных панелях а ля готика и «мавританских сводах», в фонтанах антик и плафонах рококо. В этом зале и записывали музыку Шостаковича.

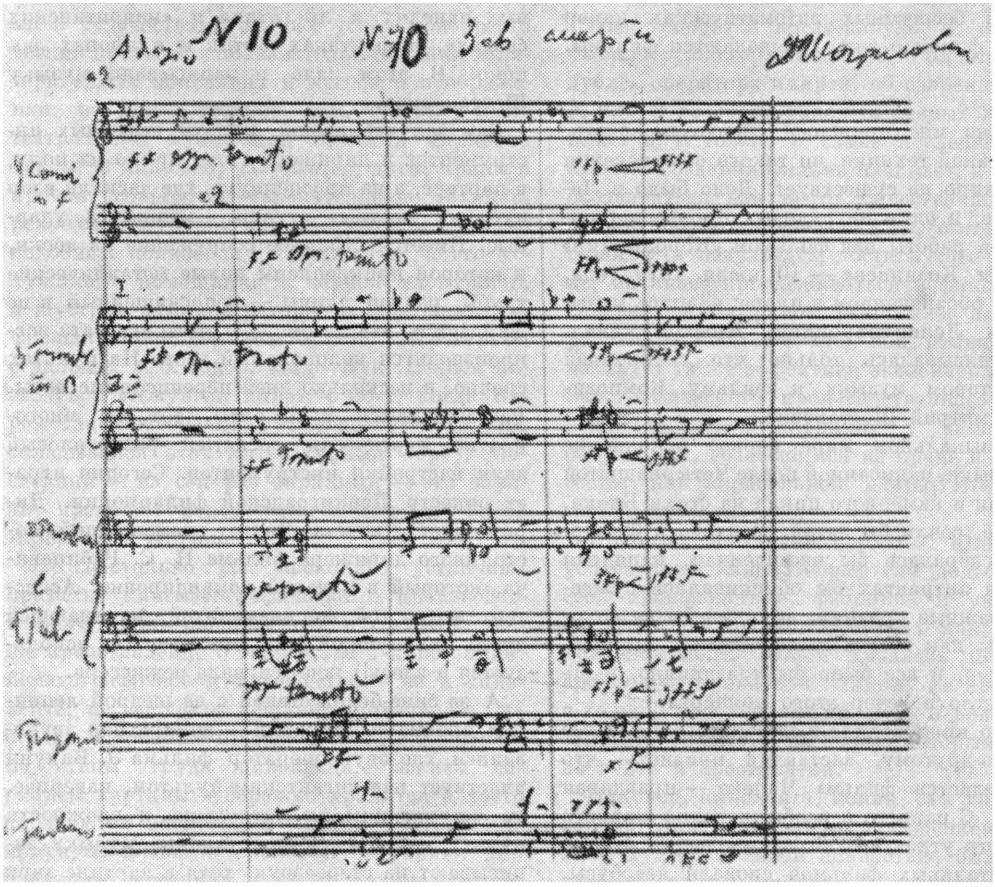
Сам зал небольшой, пульты струнных инструментов и дирижера стоят прямо на полу, в партере, а на просцениуме, где ласкали взор публики местные этуали,— медные и ударные. Имеется странное сооружение из доски, к которой прикреплены полые металлические трубы разной длины — непосвященный и не догадается, что с помощью этого агрегата воспроизводится колокольный звон. На пультах срочно, в несколько дней переписанные ноты. Рассаживаются музыканты, тот же многократно поэтически воспетый разноголосый звук настройки инструментов. Сегодня играет оркестр Ленинградской филармонии. Дирижирует Джемал Далгат, заменивший постоянного дирижера фильма Н. С. Рабиновича, который в дальней командировке. Ассистент все с той же знаменитой, начинающей дубль хлопушкой (она, оказывается, используется и здесь!) ждет сигнала режиссера.

А за сине-белой стеной с ее щедрой лепниной, арочками и ложами — аппаратная звукозаписи, где звукооператор фильма Э. Ванунц властвует над гигантским пультом, наверное, не уступающим по хитроумию и сложности пульту мощной электростанции. Музыку записывают на стереозвук, хотя в картине звук

будет обычным. Стереозапись, пусть ее и сведут потом по партитуре на монопленку, создаст объем звучания, близкий концертному исполнению, и обеспечит качество звука. На пульте обозначены специальные каналы для тех групп инструментов, которые особенно важны для звучания: дерево высокое, дерево низкое, трубы, валторны, тромбоны, ударные — их пишут с микрофонов, установленных в зале: свой у каждой группы. С дополнительного пульта ведется запись струнных групп. Зал и аппаратная соединены радиосвязью. Записанный дубль сразу же прослушивается.

Это вторая запись музыки к картине. Несколько номеров были сыграны ранее, а песни Эдгара и Шута, исполняемые речитативом самими актерами Лео Мерзинем и Олегом Далем, уже в материале самого фильма. О первой записи рассказал нам Г. М. Козинцев: «Когда оркестр сыграл «Зов смерти» — всего одиннадцать секунд,— все мы были потрясены. В фильме эта музыка будет звучать перед концом героев, осознающих, что уже поздно, что все кончено и изменить ничего нельзя. И слышно, как захлопнулась крышка гроба...»

Фрагмент партитуры «Короля Лира» (автограф)



Сегодня записываются основные симфонические номера картины, главные философские темы. Их условные названия: «Голос правды», «Силы зла», «Начало катастрофы», «Вступление к буре», «Ход времени» и другие. Это 10—12 минут музыки. И несмотря на всю необычность и «неконцертность» обстановки, и суету вокруг, и плывущую с раскаленной набережной жару, и тот кинематографический порядок, при котором ни ультрапульты, ни радиосвязь, ни даже внушительный вахтер у двери не могут спасти бесценные дубли от брака по случаю некоего Коли, который где-то за стеной кличет какую-то Наташу с первого этажа на второй,— чувство высокой значительности происходящего владеет всеми в зале. Взволнованы, тщательно то скрывая, все: и музыканты, и дирижер, чья сдержанная, жестковатая манера так необходима для исполняемых вещей, и Козинцев, который сейчас (как, впрочем, и всегда) не похож на того традиционного кинорежиссера-полководца, напоминает скорее просто увлеченного слушателя. Разумеется, взволнованы и мы, несколько счастливцев, кому довелось присутствовать на этом необыкновенном сеансе, притулившихся на футлярах от контрабасов и старающихся не дышать, чтобы нас с нашими блокнотиками и фотоаппаратами не попросили из зала вон. Чувствовалось: именно эта рабочая будничная обстановка и подчеркивала как-то по-особому чистоту музыки. Да, это было то самое творчество. И еще: в зале был Шостакович.

Он делал совсем мало замечаний, лишь несколько раз быстро подходил к дирижеру, и они о чем-то тихо переговаривались. Когда сыграли «Первое появление замка Лира» — номер, который начинают фагот и пиццикато струнных, попросил, чтобы звук тамтама не был «комковатым», и сказал: «надо пьяниссимо, чтобы было таинственно». И после каждого дубля говорил: «Сыграли хорошо» — или: «Если записалось хорошо, то — хорошо».

Люди, близко знающие Шостаковича, говорят, что не могли бы рассказать, как он сочиняет музыку. Нет ни раскрытого рояля, ни тех атрибутов, которые хорошо известны всем по биографическим фильмам о композиторах (и которые сам Шостакович высмеял в своей прекрасной статье об одном из таких фильмов*). Просто — оказывается готовая симфония. Столь же трудно было бы сказать, как он «работает с коллективом над музыкой к фильму». Он только хвалил и все повторял: «Сыграли хорошо». Лишь однажды разошелся с другими и настоял на своем. Это было уже в самом конце дня, когда жара стала нестерпимой и все очень устали. Записывали «Обед у Гонерильи» — один из немногих номеров «сюжетной» музыки (в кадре играют музыканты) — две флейты, арфа и кларнет. Совсем молоденькая, милая арфистка никак не могла сыграть до конца свое технически трудное соло. Ее, как говорится, «заклинило». Каждый раз начинали один за другим флейтисты, вступала она и, доходя до рокового места, в отчаянии бросала инструмент. Далгат предложил перенести запись этого номера: «Видите — здесь заскок, шок». И другие думали так же. Но Шостакович настаивал на продолжении, пока бедняжка арфистка не вытянула наконец свой пассаж куда-то в высокий узкий верх своей арфы. И в этом маленьком эпизоде тоже сказался дух интеллигентности, солидарности, царивший в зале: никто не раздражался, никто не повысил голос, хотя истекало последнее время смены. А Шостакович, видимо, очень хотел, чтобы арфистка сыграла. Вот и все.

Но было здесь само его присутствие и его волнение. Те, кто когда-нибудь наблюдал за Шостаковичем во время исполнения, помнят, как он слушает музыку. Что он слышит в ней, нам неведомо, сокрыто от нас. Но мы знаем — музыка словно аккумулирована сейчас в нем

* «А как же он работал? — писал Д. Шостакович о герое фильма, композиторе. — Это показать не удалось. Все свелось к наивному, дилетантскому показу «мук творчества». Вот он закрыл глаза, и ему почудилось море. Звучит «Садко». Вот он слушает пение птиц. Звучит «Снегурочка»...» Или: «...Эпизод, когда Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов музицируют. Римский-Корсаков якобы посвящает учеников в «тайны» своего творчества. «Всюду музыку, — говорит он,— слышу... а записывать... скажу по секрету, страшновато». Потом дует в кларнет и показывает, как поет снегирь. Не отстает и Лядов, наигрывая птичьи напевы из «Снегурочки». Глазунов подтягивает на валторне» («Советская культура» от 27 августа 1953 года).

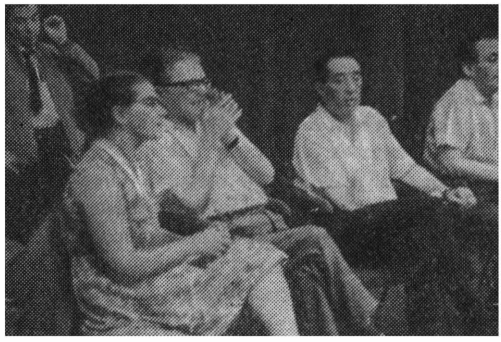
самом. Так же он слушал запись «Короля Лира». Среди кинематографической машинерии, в маленьком, нелепо разукрашенном зале были Музыка и ее Творец.

●

Шостакович работает в кинематографе больше сорока лет, разделив с ним юность и зрелость, периоды счастливые и трудные, поиски, заблуждения, шедевры и очень плохие фильмы, неудачи и победы. Его имя неотъемлемо от истории советского кино. Шостакович — один из его зачинателей, первопроходцев, новаторов, корифеев, классиков. Не только «киномузыки», по каковой рубрике он рассматривается в киноведческих учебниках и книгах. Значение его творчества для отечественного и мирового кино шире. Факт этот еще недостаточно нами осознан и осмыслен, хотя о музыке Шостаковича для кино немало писали. Каким бы ни был ее удельный вес и значение в необычайно разностороннем щедром творчестве композитора (установить это — дело исследователей-музыковедов), для самого кино они огромны.

Овеяны легкой, чуть грустной дымкой ностальгии рассказы о тех давних днях, когда юноша в круглых очках, почти мальчик, «таперил» в маленьких киношках на петроградских окраинах,— эти киношки еще совсем недавно столь часто посещал Александр Блок. Кинематографисты любят эти рассказы. И вправду, разве нет в них обаяния? «Мигающий cinéma», «бешеные звуки затравленного фортепьяно», зыбкие серые тени на убогом полотне и — будущий автор Десятой и Четырнадцатой симфоний. Здесь не только причудливый вензель личной биографии, здесь и некое кинематографическое знамение: тот, кто заставит экран зазвучать музыкой высшего духа, был приобщен к нему со времен его великой немоты, с трогательного, давно отодвинувшегося от нас младенчества экрана Гарри Пиля, Пата и Паташона.

Но музыкант, в ту пору, кстати сказать, уже автор Первой симфонии и оперы «Нос», был никак не склонен к умилению «затравленным фортепьяно». Со страниц журнала



Д. Шостакович и Г. Козинцев на записи музыки к «Королю Лиру»

«Советский экран» (№ 11 за 1929 год) на нас смотрит строгое юношеское лицо, а слова полны гнева профессионала-практика: «Нет более забытого советской общественностью участка, как музыкальная иллюстрация к кинофильмам. Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд, как на болото, которое засасывает того или иного музыканта, делает из него «вдохновенную машину», обязанную ежевечерне столько-то часов импровизировать под картину, и накладывает тяжелый, несмываемый штамп на композиторское дарование.

Не лучше обстоит дело и с дирижером. Оркестры в большинстве кинотеатров бывают

более или менее низкой квалификации. Состав струнных инструментов возмутительно мал (два, максимум три пульта скрипок), хорошо, если есть деревянные в единичном составе. И такие оркестры играют сонаты Бетховена, Шуберта, Шумана, Чайковского... Большей частью вместе с куцым оркестром играет пианист по клавиру и «погромче» выстукивает партии недостающих инструментов. Вместо тромбонов — рояль. Чайковский, поди, волчком в гробу вертится от такой интерпретации... Еще о так называемых нотных кинотеках (музыкальные кусочки для слез, восстания, разлагающейся буржуазии, любви и т. д.). Одно только скажу, что это такая же халтура, если не хуже. Единственный правильный путь — это написание специальной музыки»...

Да, к «Королю Лиру», к стереозаписи на Крюковом канале, к десяти минутам музыки, сыгранной оркестром Ленинградской филармонии, вела композитора и кинематограф долгая дорога!

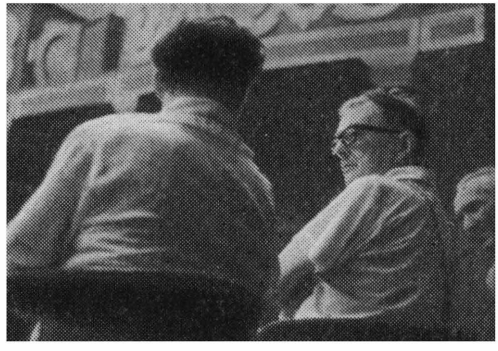
Мысль о партитуре, пишущейся специально для данного фильма, казалось, была подсказана гневом, ненавистью к нестерпимой халтуре сторонней музыкальной иллюстрации. И действительно, это служило толчком, внешним поводом, который помог выявиться глубинной, в недрах самого кинематографа назревшей потребности. Именно в этот момент молодые кинорежиссеры Козинцев и Трауберг, тогда уже знаменитые «фэксы», авторы «Похождений Октябрины» и «Чертова колеса», «СВД» и «Шинели», заказали Шостаковичу музыку для своей картины «Новый Вавилон» — революционной эпопеи Парижской коммуны. Посмотрев снятый и еще не окончательно смонтированный материал, композитор написал партитуру. Так родилась музыка к «Новому Вавилону» — первое кинематографическое произведение Шостаковича, один из самых ранних в мировом кино опытов самостоятельной музыки фильма. Фамилии композитора на афише «Нового Вавилона» не значилось — кинематограф еще не ведал о такой профессии.

Музыка рождалась в страстной полемике. Обозначился враг номер один, названный «иллюстративность», тот самый, борьба с которым воодушевляла отважных новаторов, двигала рукой Вертова, Кулешова, Эйзенштейна, разрушавших старые каноны и штампы. Речь шла, конечно, не просто об иллюстрировании как таковом (рыданье героини — рыданье скрипки, весна — щебет птиц в звуках рояля). Под псевдонимом «иллюстративность», столь емким и многозначным в те годы, скрывались рутина, академизм, бездарность, пошлость, дурной вкус, слащавость, красивость и пр. Враг, между прочим, оказался сильнее и живучее, чем думалось тогда, в пору юных кинематографических надежд. «Сочиняя музыку к «Вавилону»,— писал Шоста-

кович перед выходом картины,— я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил от главного кадра в той или иной серии кадров. Например: конец 2-й части. Основной момент — это наступление немецкой кавалерии на Париж. Кончается часть опустевшим рестораном. Полная тишина. А музыка, несмотря на то, что немецкая кавалерия уже на экране не показывается, все же исходит от кавалерии, напоминая зрителю о надвигающейся грозной силе. ...В начале 4-й части... показывается репетиция оперетты. Музыка играет небезызвестные упражнения ганона, который принимает различные оттенки в связи с действием. Иногда он звучит весело, иногда скучно, иногда грозно. В большом количестве применены танцы той эпохи (вальс, канкан), с использованием некоторых мелодий из оффенбаховских оперетт. Кроме того, использованы французские народные и революционные (ça ira, карманьола) песни. Лейтмотив версальцев — это «Марсельеза», появляющаяся иногда в самых неожиданных освещениях (канкан, вальс, галоп и т. п.). При наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный симфонический тон»*.

В работе над картиной, где еще и самого-то звука не существовало, были разведаны и найдены те принципы музыкальной кинодраматургии, которым суждено было вскоре утвердиться. Это раздумье, размышление, средствами музыки раскрывающее внутренний смысл происходящего; это принцип контрапункта, противоположный и музыкальному дублированию действия и «эмоциональному» вытягиванию его к пафосу (речь идет, естественно, о контрапункте музыки и изображения — как бы двух самостоятельных, независимых голосов, образующих единство). Это, наконец, свободное включение разнохарактерного материала эпохи, музыки быта, «низовых» жанров, подчинение их симфоническому строю фильма.

Музыку к «Новому Вавилону» играли на просмотрах и премьере, и она вызвала заинтересованные отклики прессы. Но, как вспоминает Козинцев, «путь от просмотрового зала Совкино до оркестра кинотеатров оказался тернистым. Партитуру встретили в штыки. Жить по-старому было куда проще... Через несколько дней затихли смущающие звуки. Оркестр бодро исполнял «Восток» — реку — катанье на лодке».



Д. Шостакович и Д. Далгат на записи музыки к «Королю Лиру»

При тогдашнем кинолегкомыслии, на которое уже пришлось нам не раз сетовать, партитуры хранились плохо. Затеряны были части из партитур «Одной» — следующая работа Шостаковича над первым звуковым фильмом Козинцева и Трауберга. «Златым горам» Юткевича повезло больше: была написана и исполнялась сюита по картине. Но не

* «Советский экран», 1929, № 11, стр. 3.

включенные в сюиту куски (как, например, трагический галоп начала) тоже были утрачены. Их нет, а блистательная музыка картины «Одна» полностью сохранилась лишь в фонограмме, произведенной с помощью первой пробной, технически несовершенной звукозаписывающей системы. Таковы невозместимые потери, таковы уроки, еще поучительные для сегодняшнего дня. К счастью, партитура «Нового Вавилона» случайно уцелела. Придет день, и это произведение будет исследовано специально, что предсказывали наиболее дальновидные критики в дни премьеры. Для истории советского кино музыка к «Новому Вавилону» имеет еще специальный интерес как звено, непосредственно соединяющее кинематографические 20-е и 30-е годы, тогда казавшиеся и часто кажущиеся сейчас антиподами. Поэтика немого экрана с его яркой пластической образностью, монтажным строем, метафорическим мышлением, представавшая в «Новом Вавилоне», вызвала к жизни музыку Шостаковича. Но, может быть, именно в музыке этого фильма наиболее отчетливо проступала уже сложившаяся внутри немого кино и внутри самого «Нового Вавилона» структура звукового фильма будущего, который воплотился в целом ряде картин 30-х годов, который живет и в наши дни. И пусть незадачливые деятели из ленинградских кинотеатров 29-го года предпочли играть «катанье на лодке» из альбома нотной кинотеки — пора было им убирать инструменты в футляры, новое время стояло на пороге зрительного зала.

Кинематографические работы Шостаковича 30-х годов — «Одна», «Златые горы», «Встречный», «Подруги», трилогия о Максиме — являют собой как бы огромную лабораторию, где новаторство, открытия, рождение новых форм сопровождаются радостной легкостью свершений, веселой удачей, всеобщим признанием. «Эксперимент, понятный миллионам» — лозунг, выдвинутый на рубеже десятилетий, противоречивое, страстно искомое и столь трагически несбыточное двуединство,— достигается Шостаковичем гармонично, как дар самой Музы, без эгоизма и герметизма чистого «эксперимента», без упрощенства якобы «в пользу миллионов». В этом феномене, как сказали бы специалисты по эстетике, занимающиеся вопросами «массовой» и «высокой» художественной культуры, влияние кино бесспорно. В дальнейшем оно по-разному будет сказываться на творчестве композитора. Но в пору, о которой речь, поэтическим эпиграфом к лучшим страницам Шостаковича может стать «Песня о встречном» — первая и несравненная массовая песня советского кино.

«Она первой шагнула с экрана в народ» — так пишем мы всегда. Да, она слетела в мир, перелетела через моря, через десятилетия, бедствия и утраты, прозрачная в своей поистине моцартовской чистоте, благородстве,

изяществе. И пусть сегодня, постоянно слыша ее, распевая в дни праздников, уже мало кто знает и помнит, что «встречный» — это встречный план, а «кудрявая» — комсомолка Катя, которая борется за его выполнение и спорит со своим возлюбленным, секретарем заводского парткома Васей. Оторвавшись от фильма, улетев далеко в эфир, она несет в мелодии своей и ритме то самое прохладное утро огромного города, сменившее белую ночь и дымы над Невой, и перестук стройки, и пенье гудка — родную стихию того невозвратного времени и его незабвенного кино.

— Как Шостакович написал эту песню? — спросили мы у С. И. Юткевича, одного из авторов «Встречного».

— Как написал? Обыкновенно. Очень быстро написал, в один день. Борис Корнилов принес текст, а он через день — песню. Вот и все. Он никогда не презирал ни кинематографа, ни заказа, работал по заказу охотно, с удовольствием и безупречно профессионально как кинематографист. «Златые горы» мы делали на самом рубеже звукового кино. Картина была снята немой и уже на три четверти смонтирована, когда ввели звук; и Шостакович начал писать музыку, а Л. Арнштам, который был звукорежиссером «Златых гор» (появилась необходимость в такой должности), и я стали озвучивать картину. Перезаписи тогда не существовало, и главная сложность заключалась в больших кусках диалога, включенных в фильм. Музыку надо было рассчитать с секундной математической точностью, чтобы предусмотреть начало синхронного диалога — актеры вступали в действие, как в опере. И все это Шостакович делал виртуозно. Помимо музыкального дара поразительна его технология. И полная свобода владения музыкальным материалом в любых кинематографических условиях.

Об этих свойствах Шостаковича-кинематографиста постоянно говорят все его коллеги по студии.

— Он не выносит словесной шелухи, долгих разъяснений того, что должно быть в музыке,— рассказывает Н. С. Рабинович, дирижер всех картин, сделанных Шостаковичем на «Ленфильме», начиная с «Одной».— Если какой-нибудь режиссер начинает словами описывать музыку, которая ему слышится, Дмитрий Дмитриевич сразу спрашивает: «А сколько здесь должно быть секунд?» С Козинцевым совсем иное, тут у них полное взаимопонимание. Музыку Шостакович пишет, посмотрев материал на пленке, и его кинематографическое чутье замечательно, музыка всегда органически соединена с изображением.

Наблюдая за Шостаковичем долгие годы, я вижу, как все серьезнее и взыскательнее он относится к кино, как все меньше становится расстояние между кино и его симфоническим творчеством. Конечно, и раньше две эти сферы были связаны, взаимно проецировались (это можно было бы интересно проследить), хотя в кино он старался быть «демократичнее», доступнее, и это вполне понятно, исходя из демократической природы самого этого искусства,— скажем, Бетховен в своих симфониях демократичнее, чем в квартетах. предназначенных для узкого круга слушателей. Но ведь и киноискусство усложнилось. Последние работы Шостаковича — «Гамлет» и ныне «Король Лир», продолжая те основные принципы, которые он разработал и пронес через всю свою жизнь в киноискусстве,— стали еще экономнее, еще строже по драматургической выразительности. Сравнивая «Короля Лира» с «Гамлетом» или с его музыкой к театральным шекспировским постановкам Козинцева, тоже можно заметить это движение. В «Короле Лире» — почти полный отказ от изобразительных средств (кроме сигналов, труб поединка и т. д.), огромная концентрация, жесткость, философская насыщенность музыки. Даже в сценах бури он не пошел по линии «изображения бури» со свистом ветра, ударами грома. Музыка бури как бы концентрирует в себе трагизм произведения, дает очень емкую характеристику, несмотря на количественную ограниченность музыки в «Короле Лире». Ее мало, и она чрезвычайно насыщена. Среди музыкальных номеров, на мой взгляд, совершенно исключительной силы мне хочется особенно отметить музыку хора скорби. состоящего из девяти

разных эпизодов. Это новое слово в творчестве Шостаковича, замечательное композиторское достижение.

●

С тех пор когда молодой Шостакович создавал партитуру к «Новому Вавилону», прошло много лет и многое изменилось. «Иные времена — иные песни»,— как давным-давно сказал известный поэт. Появилось немало картин — и прекрасных, которые основаны как раз на противоположных музыкальных принципах. Есть фильмы с хорошей «внутрикадровой», изобразительной, «фоновой», натуралистической музыкой. Есть фильмы, в которых вообще ни одной ноты. Есть и такие, в которых оригинальная музыка композитора возрождает чуть обновленным стародавнее таперское сопровождение. Есть и такие, где выразительный контрапункт создается с помощью чужой, старой музыки — Гайдна или Баха, Вагнера или Россини, «положенной» на бытовое изображение — то есть, казалось бы, именно те «киноиллюстрации», на войну с которыми шел автор музыки «Нового Вавилона».

Но вся эта свобода и даже свобода отрицания стала возможна благодаря той музыкальной революции на экране, которая свершена была кинематографическим симфонизмом Шостаковича, его философской музыкой в кино, поднявшейся к высотам живой современной классики.

...И вот музыка сыграна. Сведены на монозвук стереофонические пленки с Крюкова канала. Записан самый большой — восьмиминутный музыкальный кусок — хор скорби, реквием. Еще раньше было закончено речевое озвучание — дело в том, что так называемая «черновая фонограмма», то есть звук, записанный синхронно во время съемок, обычно в картине не остается, а тем более в «Короле Лире», снятом почти целиком на натуре с ее «посторонними» шумами и к тому же легкой современной передвижной камерой, которая во время съемок стучит.

Наступил этап перезаписи — последняя стадия работы над фильмом, после чего копия будет печататься. В цехе «Ленфильма» — еще один гигантский пульт, сложнейшая перезаписывающая аппаратура. По экрану снова и снова пробегает изображение — сцена бури. На белых пластиковых дощечках пульта странные для постороннего списки: 1. Ветер с завываниями. 2. Дождь, волк, кабан, табун, музыка 1-я, музыка 2-я и т. д.

— Все это очень просто объяснить,— смеется Ванунц (хотя ничего простого я здесь не нашла.— *Н. В.*).— Дело в том, что запись, которую вы слышали,— это, как ни кощунственно может показаться на первый взгляд по отношению к самой музыке, только промежуточный этап. Впрочем, кинематографическая запись сразу отличается и от концертного исполнения и от записи на пластинку. Ведь она родилась от кинематографического изображения, соответствует изображению, хотя у Шостаковича она полностью лишена конкретной иллюстративности и имеет обобщенный характер. Сила Шостаковича как к и н о к о м п о з и т о р а в том, что его философская музыка вплетается в ткань не только эпизода, но и фильма в целом, образуя с ним органическое единство. Сейчас мы и занимаемся введением музыки в ткань картины. Что такое «две музыки», «музыка первая» и «музыка вторая»? Под этими неуклюжими рабочими терминами скрывается элементарный кинематографический «наплыв» в звуке. Музыка, записанная на одной пленке, монтируется с музыкой на другой, причем вторая может вытеснять первую. В фильме нет увертюры — вместо нее «дудочка шута». Наплывом на мелодию дудочки идет песня «В терновнике северный ветер свистит». Две пленки сочетаются для создания единства музыкальной композиции.

Очень трудно записывать музыку Шостаковича. Она всегда неровна, на кратчайшем пространстве она от пианиссимо взлетает к громовому форте, «от 3-х пьяно к 4-м форте», как мы говорим. Я очень жалею, что фильм мы с самого начала не стали делать со стереозвуком. Возможности монофонии просто не вмещают динамику и богатство выразительных средств музыки Шостаковича. Она создана для стереозвука...

(На экране в который раз — зловещее вихревое движение начала бури: встревоженный волк, кабан, который, прячась, продирается сквозь заросли, взметнувшийся и умчавшийся табун лошадей, бескрайняя пустая земля и одинокая фигура бегущего шута. На четвертом кадре этого монтажного эпизода стуками ударных входят «Силы зла» Шостаковича, поистине адская музыка.

— Это по Шекспиру,— говорил Козинцев.— «В такую ночь, когда не выйдут вон медведица и лев, и волк голодный»...)

— Наша задача не только вплести музыку в изображение. Фонограмма фильма — это еще и шумы, и речь, которые тоже должны соответствовать по звучанию характеру картины. Просто натуралистические шумы, шумы иллюстративные — это неинтересно. Мы стараемся создавать шумовые и музыкально-шумовые композиции в единстве с драматургией эпизода и всего фильма. И они разные. Например, в одной из частей, когда Гонерилья выгоняет Лира из замка. Королевский обоз покидает поместье, и в звучании обоза, еще недавно стройном и дисциплинированном (чего мы специально добивались), наступает полный хаос, разброд, дисгармония. Недаром Козинцев придает шумам большое значение, отрабатывает их с предельной тщательностью. В частности, закадровые шумы. С их помощью можно дать параллельное действие. Так, в сцене приезда Глостера в имение Корнуэла на первом плане диалог, а на втором — драка между Кентом и Корнуэлом, причем персонажи первого плана «реагируют» на закадровое действие. В шумах сарая, где Лир вершит свой знаменитый «суд» в компании бродяг и нищих, мы ищем не натуралистический вой ветра, а гнетущее настроение «дна жизни». Важна и органика в сочетании звучаний речи с планом изображения — крупным, средним, общим. Иначе нарушится единство звукоизобразительного кинематографического ряда, иначе — плоскостное звучание.

И, конечно, самое трудное — музыкально-шумовые композиции. Хор Шостаковича, этот «древний плач», в фильме будет «разрезан» на три части, будет сочетаться с пожаром, с треском огромного пламени. И музыка, и шум пожара для нас равно важны — вот парадокс кино. Этот эпизод мы пишем наплывами, с восьми каналов, чтобы превалировало то одно, то другое. Всего же у нас просто бессчетное число пленок — четыре пленки синхронных шумов, две — музыки (они уже, как вы помните, сведены со многих стереопленок), три пленки речи — речь главных персонажей, речь эпизодических лиц, массовки. Каждый из этих симпатичных зверей, которые сейчас на экране, тоже имеет свою пленку. Отсюда и эти странные надписи на щите: волк, кабан, медведь и пр. Впрочем, нашими звуковыми делами критика не интересуется, звукооператоры — пасынки кино...

●

— Каково место музыки в общем замысле фильма? Как соотносится она с музыкой «Гамлета»? — спросили мы у Г. М. Козинцева.

— Мне кажется, что в «Короле Лире» музыка — как бы голос автора.

При кинематографическом перевоплощении трагедии важно сохранить не только точность характеров. Необходимо передать и саму интонацию автора. Шекспировский стих не выигрывает, если он произносится в больших декорациях или на натуре. Нужно сохранить поэтический строй шекспировского мышления. И вот тогда вместо потока пятистопного ямба (у нас немало купюр в тексте) возникает в фильме музыка, не иллюстрирующая события трагедии или эмоционально их усиливающая, а являющаяся их атмосферой, самим воздухом трагедии. Таков наш замысел.

Опыт «Гамлета» не подходил, ибо музыка в «Короле Лире» иная из-за различия самих шекспировских трагедий. В «Гамлете», в соответствии с его общим «монодраматическим» типом, она более всего раскрывала внутренний мир героя. Было и несколько музыкальных тем — Офелии, Эльсинора и другие. В «Короле Лире» — трагедии многоплановой с ее ансамблем характеров — все по-другому. Здесь не будет «индивидуальных» тем, связанных с героями,— музыкальных

тем Лира, Эдмонда, Глостера... Нет в фильме и традиционного развития музыкальных лейтмотивов. Мне казалось, что даже Корделия не должна иметь собственной «личной» темы.

Никакой стилизации под эпоху, кроме единственного номера «Обед у Гонерильи», где музыканты играют на хорах какую-то простенькую пьесу, и возникает контраст приятной музыки с хамской сценой, которую дочь разыгрывает с отцом. Все остальное — язык современного искусства, каким хотелось бы говорить о современном мире.

Кстати, по поводу пресловутых «секунд» — про «секунды» если мы и условливаемся с Дмитрием Дмитриевичем, то в самом конце работы. А в «Лире» почти о них не говорили. Главное, чтобы у Шостаковича был толчок ассоциаций.

...Что-то с самого начала слышащееся в воздухе, гул приближающихся катастроф, сгущение электричества в атмосфере. В трагедии есть то, что можно было бы назвать «зовом», «призывом». Зов жизни — древний, как сама жизнь, как дудочка шута, тихий печальный напев. Впервые он звучит издалека, в прологе, когда на экране идут к королевскому замку нищие, оборванцы, странники. Лир пробуждается после болезни не под игру музыкантов, как в пьесе, а под звуки дудочки шута. И в финале он слышится снова — одинокий, скорбный деревенский мотив.

И этот и другие музыкальные образы проходят сквозь весь фильм. Музыка создает трагическую среду событий. Так, в сцене бури — это вырвавшиеся на свободу силы зла. Музыка неотрывна от изображения, от его ритма, от скока коней, бега зверей в начале эпизода. Это не столько бешенство стихий, сколько безумие людей. Борьба за власть, жажда убийства, похоть — все это у Шекспира накопляется, сжигает мир.

Здесь рождается другая тема, неотделимая от первой: горе, человеческое страдание. Но это уже не тихий и одинокий голос, а горе всех людей, гибель всего созданного, плач над руинами и пеплом.

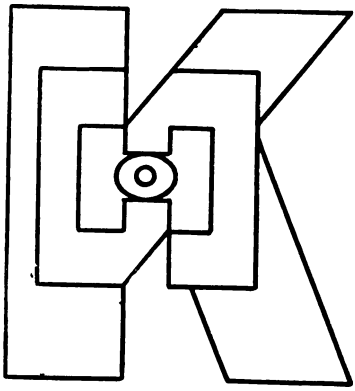
Музыка Шостаковича в фильме — это и есть шекспировские метафоры.

Ленинград

Памяти братьев Васильевых

На Ново-Девичьем кладбище состоялось торжественное открытие памятника-надгробия выдающимся советским кинорежиссерам братьям Васильевым.

Перед собравшимися представителями кинематографической общественности Москвы с речами о творческой судьбе режиссеров и их фильмов, о величии гражданского подвига творцов бессмертного «Чапаева» выступили председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов, секретарь Союза кинематографистов СССР А. Караганов, кинорежиссеры М. Донской и Н. Кошеверова, представитель Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота генерал-майор Е. Востоков. Все они с волнением подчеркивали, что жизнь и творчество Сергея и Георгия Васильевых — это пример и традиция подлинно народного искусства, пронизанного интересами народа, правотой его борьбы, торжеством его победы, а потому незабываемого и вечно живого.



Книга про Эйзенштейна

В. Шкловский

Приближается новое

Оказалось, что папины знакомые — мамины знакомые, и в дом мало кто стал приходить, даже на папины именины и на пасху.

Летом поехали на дачу. Событий там оказалось мало, правда, с новостями приехал знакомый мальчик Максим Штраух; он был в Москве в Художественном театре: там перед началом представления не звонили, а стучали. Шла пьеса «Синяя птица».

Дети в пьесе Метерлинка искали птицу; она была птицей счастья, но находили они только птицу воспоминаний. Актеры изображали неожиданным способом обыденные вещи. У девочки и у мальчика, ищущих счастья, был верный друг Пес и ложный друг — предатель Кот.

Эйзенштейн и Штраух поставили для себя «Синюю птицу». Сергей Эйзенштейн играл роль Огня.

Роль Воды и Молока исполняли сестры Штрауха. Максим Штраух играл роль Пса и, говорят, имел успех.

Первый театральный успех, потом тысячу раз заново осуществленный.

В качестве зрителей были мобилизованы все соседи по даче, с одним условием: им не разрешалось уходить во время представления.

Существовал и в то время журнал «Огонек», издаваемый Проппером. Журнальчик стоил пять копеек. Печатался на неважной бумаге и был наполнен занятной суматохой фотографий и очень неважными рассказами. Жил он, конечно, как и всякая тогдашняя пресса, объявлениями. Например, из Лодзи: «За один рубль сто предметов» или «Лучший подарок самому себе». Были объявления о лекарственных средствах, средствах от венерических болезней, от импотенции, объявления о книжках, которые сделают тебя непобедимым, потому что ты сможешь гипнотизировать своего хозяина, смотря прямо ему в глаза, но сосредоточивая свое внимание на его переносице. Такими книжками увлекался в свое время даже Пудовкин. Среди объявлений было объявление и о том, что тебе пришлют бесплатно книжку, как бороться с пьянством. Маленькая брошюрка рассказывала о том, как человек пил, как он погубил свою семью, стал убийцей, нищим. Все это было переложением одной старой мелодрамы, кажется Дюканжа, «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Прочитав брошюру, бойко написанную и содержащую столько приключений, человек начинал беспокоиться, что пить не так уж безопасно. В конце ему предлагалось купить пилюли от пьянства: три пилюли — больше для излечения не требовалось.

Доставка этого счастья на дом обеспечивалась тайной.

Сергей Михайлович никогда ничего не пил, но брошюра его заинтересовала. Он развернул сюжет; в представлении его товарищ,

---

Продолжение. Начало см. «ИК», 1971, № 1.

Штраух, играл пьяницу, а он сам изображал и жену, и убитых горем детей.

Это был первый сценарий Сергея Эйзенштейна и первая его постановка.

Он шел от кукольного театра и от лубка. Объявления с их понятной семантикой, с их внятным смысловым содержанием, с прямым ходом поступков влияли на Сергея Михайловича, как они влияли на другого моего знакомого, Сергея Юткевича, внесшего в свои мультипликации графическую манеру тогдашних объявлений.

Дети инсценировали «Коляску» Гоголя.

Выбор темы, вероятно, объяснялся тем, что недалеко в сарае нашли коляску. Этот прелестный рассказ, которым восхищались Толстой и Чехов, был поставлен Эйзенштейном, он же играл генерала, приехавшего в гости. Чернокутского, молодого помещика, который, выпивши лишнее, расхвастался перед генералом коляской и пригласил всю компанию к себе в гости, но потом спрятался от приехавших в той же коляске и был в ней обнаружен, когда гости выкатили ее из сарая на божий свет, играл Максим Штраух.

Штраух провел роль опять с большим успехом.

Дети на невысоких рижских дюнах играли в индейцев, расписавшись акварельными красками и украсив головы перьями.

Лежало мелкое сероватое море, окаймленное цветущими садами. Текла как будто спокойная жизнь.

Зимой скучнее. Большая пустая квартира: к ее эху мальчик уже привык. Кататься по пустому залу на трехколесном велосипеде невесело. Радоваться, что увезли рояль и не надо играть гаммы — надоело.

В большой квартире темно, электрический ток учитывался счетчиком, и в доме все боялись цифр, которые нарастали с тихим стуком.

В темной квартире мальчик перелистывал «Историю архитектуры».

Учился он хорошо — на пятерки и четверки, по субботам ходил в кинематограф, смотрел многосерийные картины с преступлениями и погонями.

Картины шли длинными сериями, мелькали надписи на русском, немецком и латышском языках.

Зал шумел растроганным шепотом, а бедные любовники страдали и протягивали друг к другу руки.

Сережа сидел на почетном месте — почти все билеты в кино были «почетными».

Сережа сидел и ел конфеты «Ноки-поки», а в скучное воскресенье склеивал из присланных мамой рисунков для вырезания театр.

В кинематограф ходили очень часто. Раз в хронике Сережа увидел тот дом на Елизаветинской улице, в котором он жил: дом, построенный папой.

На этот просмотр Сережу повел отец. Сидели они рядом.

Начало века было изменением скоростей, изменением зрелищ и изменением способа видеть, думать, чувствовать.

Начнем с того, что после революции 1905 года чрезвычайно возросли тиражи книг. Люди еще не научились доводить до конца революцию, но они заинтересовались миром: он расширился в их понимании.

Потом появились зеленые книги издательства «Знание» с большими тиражами.

Все следили за жизнью Толстого.

Читали Чехова: он вышел приложением к «Ниве». Издатель сразу вернул ту небольшую сумму, которую он после недолгого торга заплатил Чехову за собрание его сочинений.

Печатались маленькие и очень дешевые книги в желтеньких бумажных переплетах — они назывались «Универсальная библиотека», книжка стоила гривенник. Увеличились тиражи газет, появилась газета «Копейка» с приложениями.

Появлялись новые способы сообщения, узнавания.

В далекой Америке было много людей, которые приехали туда недавно и не знали английского языка; но они ходили в кино — в кино язык знать было не надо. Комические картины, простые мелодрамы были понятны всем. Потоки мелких денег потекли через кассы бесчисленных кинотеатриков в банки.

Мир увидал самого себя, далекие города, моря, горы; видовые картины смотрелись не-

хотя, но все же смотрелись, и молодой Эйзенштейн их очень любил.

Мир расширился, готовясь к новым потрясениям; как будто сняли перегородки, изменились дали.

Кинематографические драмы с их убогим сюжетом, с повторяющимися погонями показывали новую быстроту действия, новый способ связывать события. Новый способ соединения частей драматургического произведения, к изумлению будущих ценителей, проявился и в драме «Живой труп», которую писал Толстой.

Гений увидал в мусоре золото будущего.

Неузнанным, неназванным входило новое в жизнь. Оно входило отрицаемым, входило, как курьез.

На улицах появились автомобили; шоферы сидели за прямо поставленными рулями в шубах мехом вверх — предполагалось, что от быстроты движения шоферы будут зябнуть. Машины тогда двигались со скоростью сорок километров в час. Начали летать самолеты, их называли еще аэропланами.

Сергей Эйзенштейн ездил смотреть на их первые трудные взлеты.

Увеличилось количество людей на улицах.

В деревнях появились городские костюмы и городские шапки.

В Риге громко заговорили по-латышски.

Конки сменились трамваями. Кроме кирпича на постройках стали применять бетон. Заговорили о железобетонных перекрытиях.

Полы начали покрывать линолеумом: большая фабрика линолеума открылась в самой Риге.

Что из этого было важным и что не важным — никто не знал.

Наступило горячее лето 1914 года. Приходили газеты с тревожными сообщениями, но к тревогам уже привыкли.

Появлялись все новые писательские имена, появились брошюры с обрезанными полями, неизвестно где напечатанные.

Было лето, уже созревал хлеб.

В Сараеве какой-то гимназист стрелял в наследника австрийского престола — человека уже престарелого — и убил его.

Газеты начали выходить с вечерними прибавлениями; но еще печатались фельетоны о французской борьбе. Приходили пароходы с разноцветными флагами. На улицах звенели звонки, зазывающие прохожих в маленькие кинематографы.

Стояла жара.

Пошли слухи о мобилизации. Около призывных пунктов начали собираться люди.

Старая Русса — старая Русь

Старая Русса — уездный город Новгородской губернии, стоит при впадении речек Парусья и Перерытица в Полисть. Полисть — приток реки Ловати. Ловать течет в озеро Ильмень.

Старая Русса действительно старый город и старый курорт. Создан он еще во времена Аракчеева; в нем есть воды и целебные грязи. Есть парк, фонтан, семь ванных зданий неплохого устройства, гостиницы и церковно-приходское училище Ф. М. Достоевского. Лечатся здесь от разных болезней: от того, что прежде называлось золотухой, от плевритов, от болезней печени и от женских.

Летом в 1914 году здесь лечилась Юлия Ивановна, приехавшая на воды с сыном реалистом.

В городе много церквей — все старые, со старыми росписями, все перестроенные, перекрашенные.

Перекрашивали их маляры вольные и маляры монастырские. Я видал в 1910 году такую роспись в Новгороде, кажется, в церкви Федора Стратилата. Для того чтобы краска лучше держалась, старые фрески, написанные по сырой штукатурке вечными красками, надсекали.

Потом писали по памяти, как по грамоте, переписывали лики и по простоте душевной записывали промежутки легкими орнаментами с дудочками и бубнами, как в купеческих залах.

Когда-то Николай I в Новгороде посмотрел такую роспись, и хотя он не очень углублялся в искусство, но все-таки как человек насмотренный изволил спросить: «У кого учились ваши мастера?»

«У матери божьей»,— ответил игумен.

«Оно и видно»,— соизволил ответить император.

Старая Русса — уездный город с большим каменным гостиным двором, манежем, колокольным звоном, с крестными ходами.

Их видал молодой Эйзенштейн и вспоминал их в своих картинах.

Здесь мама познакомила юношу со строгой дамой А. Г. Достоевской — вдовой великого писателя, крупной издательницей, благотворительницей и владелицей многих дач в Сочи.

Прежде белокурая, теперь седая, Достоевская была строга, но милостива, спокойна, издавала книги мужа, писала мемуары. Казалось, с ней больше ничего не может случиться.

Случилась война.

В галерее курзала, плача, бросались друг другу в объятия незнакомые люди.

В креслах рыдал, сняв со слепых глаз черные очки, лысый полковник, прикрытый клетчатым пледом.

Вокзал был набит до отказа.

Мама хорошо знала пароходные пути и сказала, что надо ехать через озеро Ильмень по Волхову к Тихвину, оттуда поездом.

Пароходик, лапая воду красными плицами, шел по узкой речке Полисти.

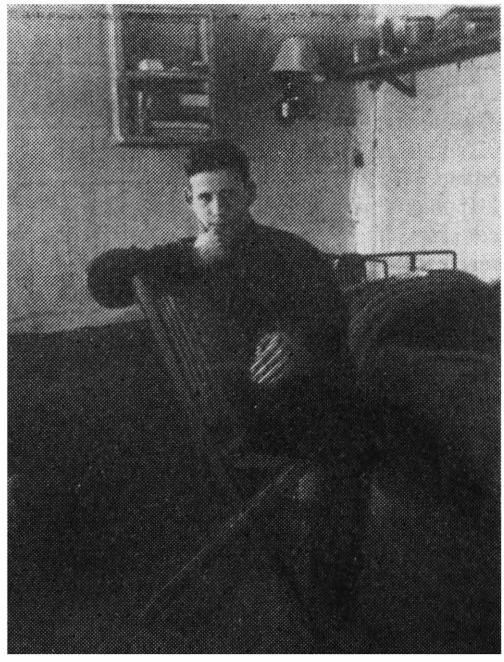
Рыжие поля ждут жатвы, река узка, ее не видно за поворотом. Высокий пароходик как будто брюхом ползет среди прибрежной травы. Так, говорят, ползают ужи по гороховому полю.

Ехали, ехали, не останавливаясь. Ехали на старые дедушкины места, дед ведь был тихвинским плотником. Ехали по незнакомому прошлому, здесь еще не переделанному, не закрашенному. Белые церковки толпились, как будто собирались друг с другом поговорить, что же будет дальше.

Стояли они в белых стихирях, как на иконах.

Ильмень — древнее озеро, славянское озеро — чего только не было на его берегах. Озеро тинистое и кажется мраморным.

Белая колоколенка стоит на другом берегу — капитан ее использует как маяк.



В позе мыслителя (Вожега, 1919)

Пятьдесят два километра по Ловати — это не близко. И старый Ильмень широк, хотя древнее имя его означает только разлив. Это большое озеро вписано в реки.

Берега у входа в Волхов подымаются, тут наступила ночь, ночь лунная.

Пароход, переполненный перепуганными, торопящимися к своим квартирам людьми, нигде не останавливался.

Зажглись неяркие огни — зеленые и красные на боках, желтый на мачте.

Стучала ко всему привычная паровая машина, кланялся, как поденщик, пилящий дрова, балансир машины. Медленно Волховом проплыли мимо залитого луной Новгорода, посмотрели на старые сваи.

Да, говорят, они еще не исчезли тогда — черные сваи того новгородского моста, на котором дрались новгородцы.

Как же забыть?

На этом мосту девка Чернявка коромыслом зашибла богатыря Буслая и, смирив, привела его к матери.

Мама спит в каюте.

Душно, но что же делать — надо терпеть — война.

Пройдет немного времени. Знаменитый и еще молодой тогда режиссер приедет посмотреть на этот Новгород, увидит храмы молодыми глазами, посмотрит, насколько они углубились в землю, и на киноплощадке, на горе Потылиха над малой рекой Сетунью, построит для съемки стройные церкви с золотыми главками.

Как далеко разошлись новгородские церкви. Между ними луга, поля, а когда-то они окружали город. Сейчас церкви как будто ушли, потерялись, гуляя, среди лугов.

Вот маленькая одноглавая церквушка Спаса Нередицы, говорят, название это потому такое, что она из ряда вышла.

Десятый век.

Пароход едет, едет и едет, и люди спят и не знают, что старые лоцманы проводят пароход через пороги, сперва через гостинопольские с высокими берегами, потом через другие — длинные, долгие, струистые.

Хорошо поставлены храмы в старой России. Люди, если не торопятся, строят хорошо. Это увидит потом юноша Сергей Михайлович, увидит в Мексике.

Сейчас он едет недалеко.

Война и Рига

В Риге быстро организованы были патриотические манифестации.

Ходили люди с трехцветными флагами и с портретами Николая II.

Письма всегда характеризуют не только того, кто пишет, но и того, кому пишут. Письма Сережи Эйзенштейна написаны в уменьшенном масштабе. Они сыграны. Взрослеющий мальчик играет в маленького, преувеличивает свое недопонимание, он продолжает игру в пай-мальчика.

Мальчик пишет: «В субботу у нас была грандиозная манифестация. Я пошел вместе с ней ходить по городу и ходил полтора часа. Кричали «ура», заставляли взрослых снимать шляпы. Одним словом, было очень хорошо». И к письму сделал приписку: «Только мне очень нужно, очень хочется, очень, очень, Достоевского».

В это время ему шестнадцать лет.

Сережа тоже ходил на манифестации и потом зарисовал их, только на его рисунках несли знамена не люди, а животные.

Мальчик просит, чтобы ему подарили собаку. Та собака, которой папа купил ошейник, умерла.

Мама обещала прислать новую собаку — Джона. Но папа сказал, что пускай Юлия Ивановна пришлет собаку после войны. Во время войны с продовольствием возможны затруднения и тогда собаку кормить будет хлопотно.

Это было самое начало войны, сентябрь.

Мальчик написал: «Итак, жду Джона по окончании войны».

Он был терпелив. В списках убитых появляются имена знакомых. Сережа ходит по госпиталям. Он уже учится в шестом классе. У него изменяется почерк, становится шире, крепче, своеобразнее. Он просит, чтобы ему прислали Шекспира по-английски. Он уже видел «Гамлета» и болел после спектакля. Диккенса он перечел по-английски.

Он просит, чтобы на пасху ему не присылали шоколадные яйца, потому, что ему папа их запрещает есть — очень предусмотрителен Михаил Осипович.

Сергей ждет с нетерпением студенческой жизни: война — вещь не вечная, все говорят, что она скоро кончится. Теперь он готовится к приемным экзаменам. Был такой специалист по подготовке к конкурсам. Звали его господин Шмулевич.

Фронт приближался к Риге. Помрачнели люди. Участились эшелоны с ранеными.

Шел 1915 год. Сергею Эйзенштейну — семнадцатый. Он кончил реальное училище, к конкурсу готовится успешно и утешает маму в письмах, что война не может долго продолжаться, он на войну не попадет.

Кончил он хорошо, документы посланы в Петроград. Провожать поехал отец.

Ехали в вагоне первого класса: в вагоне много офицеров. Разговоры были осторожно испуганные.

Все читали газеты.

Желтели деревья. Окна в вагоне спущены. За поездом бежали дети, кричали: «Газет! Газет!»

Поезд шел не спеша, мешали эшелоны. Эшелоны стояли с раскрытыми настежь дверьми теплушек. Из теплушек смотрели солдаты. Они не спрашивали газет.

Под Петроградом начались еловые леса, зеленые, как малахит, строгие.

Участились станции, переполненные платформы, на них больше женщин — мужчины на войне.

Вагоны первого класса обиты красным бархатом и очень удобны.

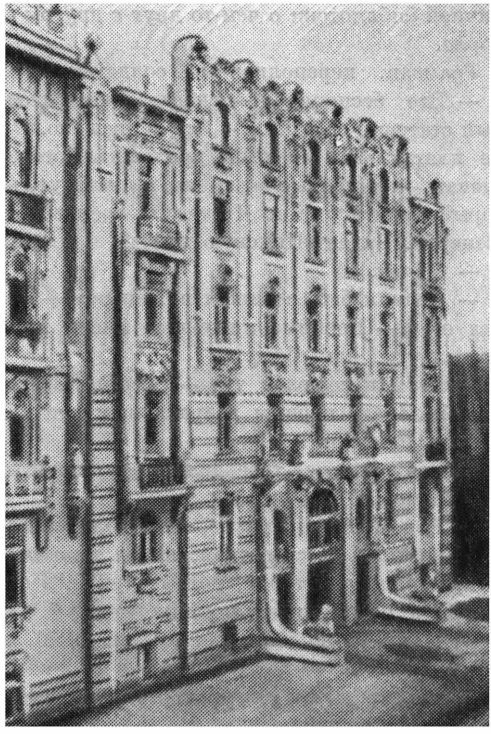
Отец объяснял сыну, что во время войны надо работать. В дороге знакомым рижанам отец объяснял, что Институт гражданских инженеров очень важный — гражданские инженеры строят дома.

Они, архитекторы, деловые. Дома нужны для того, чтобы в них были квартиры, которые бы снимали жильцы. Надо уметь планировать дома так, чтобы было побольше квартир с парадными ходами. Квартиры надо делать небольшие — трехкомнатные, четырехкомнатные, по-новому, с водяным отоплением. Фасад нужно делать просто и элегантно. Рустовка — декор парадного входа, легенький орнамент и никаких излишеств, например статуй.

Приехав в Петроград, после сдачи документов остановились у знакомых. На другой день опять в институт. Ехали мимо огромных боен, у ворот боен стояли прекрасно вылепленные быки.

Переехали через скучный Обводный канал, пошли доходные дома — пятиэтажные, шестиэтажные, серые. Везде солдаты, везде строевое учение и на солдатах ластиковые шинели — не суконные.

Переехали через прекрасный мост с цепями, гранитными беседками.



Дом, построенный папенькой

— Фонтанка. Чернышев мост,— сказал папа.

Въехали на полукруглую площадь, повернули направо.

Стояла улица дивной красоты — длинный ряд домов с прекрасными пропорциями как будто отражался в другом ряду, все это сужалось к прекрасному зданию.

— Росси! — сказал отец.

— Очень красиво! — сказал абитуриент.

— Устаревшая классика! — ответил Михаил Осипович.

Выехали на Екатерининскую площадь. Рыжий осенний сад, кони над театром, публичная библиотека слева, потом Невский — широкий, красивый. Своды двухэтажного Гостиного двора, церкви, статуи на здании Пуб-

личной библиотеки о чем-то друг с другом говорят.

Трамваи, переполненные солдатами.

— Это беспорядок,— сказал действительный статский советник.— Это запрещено. Они не платят. Ты идешь,— продолжал отец,— сдавать конкурсные экзамены в институт, который происходит от Института военных инженеров. Видел «Пиковую даму»?

— Видел.

— Герман был военным инженером,— сказал отец.— Военные инженеры имели право носить усы, как офицеры.

— Герман сошел с ума,— ответил Сергей. Это было его первым возражением отцу.

Отец ответил:

— Это в опере, твое дело не волноваться на экзаменах.

— В том же институте,— продолжал Сергей,— учился Достоевский, писал прокламации, попал на каторгу, потом служил в солдатах, а потом писал романы.

— Никогда не пиши ни прокламаций, ни романов!

Я не был в том трамвае, и разговор передаю приблизительно.

Экзамен Сережа, он же Сергей Михайлович, сдал хорошо и поступил в Институт гражданских инженеров для того, чтобы, как отец, строить мосты, фабрики, водопроводы и доходные дома.

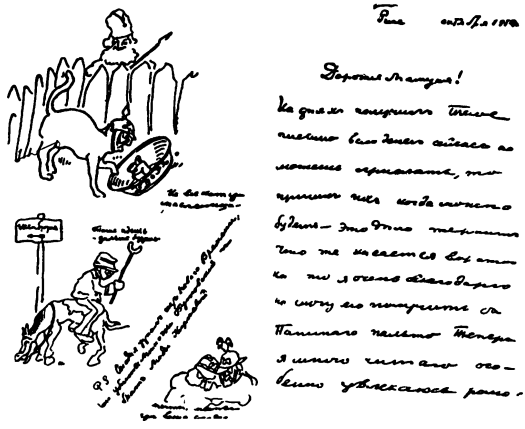
Революция

Сергей Михайлович знал в Петрограде все театры, все книжные магазины и мог по памяти нарисовать многие здания. Он знал пока город неизменяющийся. Но город изменялся.

Город потихоньку начинал голодать.

Люди ездили в деревню, меняя вещи. Деревня сперва жадно брала простыни, брюки. Потом стала спрашивать гвозди.

Откуда достать гвозди? Фронт все приближался, и слухи становились все безнадежнее, и даже в Государственной думе депутаты — солидные люди с бородками — говорили, что наши генералы хотят залить русской кровью немецкие пулеметы.



Письмо мамуле

К нашим пулеметам пуль не было, пушки давно онемели.

В Александринском театре ждали премьеру. Уже более пяти лет подготавливался «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда.

Спектакль ждали, удивлялись на сумму расходов, на количество холста, которое уходит на причуды художника.

Во время подготовки спектакля умер замечательный актер Далматов, он должен был играть Неизвестного. Его заменили другим, тоже хорошим актером. Арбенина должен был играть Юрьев. Нину — Рощина-Инсарова. Тиме играла коварную баронессу Штраль. В 1917 году она была очень красива.

Эйзенштейн ждал премьеры.

Сергей Михайлович в театре больше всего любил мизансцену. Актера он любил меньше. Он любил статическую мизансцену, остановленную, но сопоставленную. Слова в театре казались ему делом второстепенным, хотя он любил и монологи.

Самое главное понимание еще впереди.

Сам Мейерхольд многопланен; он человек со многими целями и с разными желаниями, объединенными и рожденными театром.

Всеволод Эмильевич считал главным произ-

ведением Лермонтова-драматурга пьесу «Два брата», но понимал значение «Маскарада» в истории русского искусства и причины цензурных царских запретов.

Перед премьерой Мейерхольд говорил: «Все движется перед зрителем как во сне.

Сцена раскрывается далеко в глубину только два раза: во второй картине — на маскараде — и в восьмой картине — на балу».

Дальше говорится о просцениуме, о главном занавесе и о других занавесах.

Почти пророчески звучат слова: «По окончанию спектакля опускается траурный занавес».

Уже кончался февраль, последний февраль старого стиля, последний месяц императорской России. Год был невисокосный, число было 25-е. Российской империи осталось жить ровно три дня. Я был тогда солдатом-автомобилистом. Недавно перешел в броневой дивизион: до этого побывал на фронте. Был под Перемышлем. Разбил машину на Карпатах.

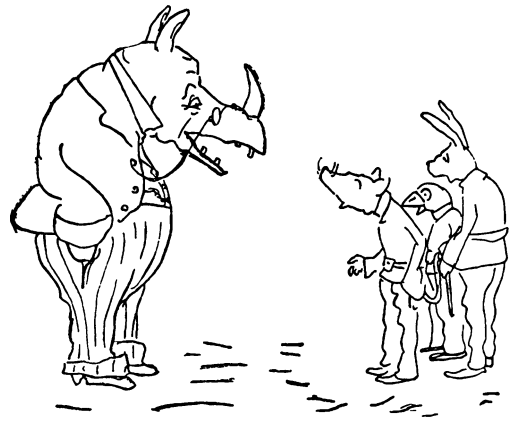
В середине февраля наши машины разоружили, сняли с них пулеметы, сняли карбюраторы. Мы не думали, что будет революция. Знали, что предстоят большие беспорядки. Солдаты думали, что надо бить полицию, бунтовать. Мы знали, что еще недавно рабочие с Путиловского завода шли с демонстрацией и дошли до Невского проспекта, потом были отогнаны. Мы знали, что попадем на фронт и что хотя на фронте люди тоже живут, но недолго. Мы знали, как молчат наши орудия на фронте.

Наши команды с заводами связаны не были.

Готовился солдатский бунт: грозный и беспомощный.

Городовые стояли на перекрестках по двое. Было холодно. Кроме круглых черных шапок, которые можно было нахлобучить на уши, они еще надели башлыки, тщательно спрятав концы, чтобы кто-нибудь не захватил за них сзади. По улицам ездили казачьи разъезды, довольно спокойные, пересменвающиеся.

25-го числа на Знаменской площади казак убил офицера. На перекрестках стояли пулеметы, у пулеметов — солдаты, а вокруг солдат — женщины, старые и молодые, мужчины,



Наставник

все немолодые, солдаты жались и разговаривали с народом.

Маленькие пулеметы, которые здесь гнездились не в окопе, не в гнезде, а прямо на мостовой, около тротуара, казались скорченными зверьками. Старые часы, заведенные царской властью, еще шли.

Был объявлен спектакль. Шел «Маскарад» с Юрьевым в роли Арбенина.

Думали отменить спектакль.

Но, как теперь мы знаем, министр двора Фредерикс, от которого зависели императорские театры, приказал:

— Играть!

Шел 25-летний юбилей Юрьева; отмена спектакля произвела бы нежелательное впечатление в городе: еще подумают, будто в городе на самом деле что-то происходит.

Газеты не вышли.

Эйзенштейн шел с Таврической улицы на Невский смотреть спектакль. Он давно уже купил билет, и очень дорого — места за креслами.

В городе постреливали, городовых — их звали в народе фараонами — почему-то стало не видно. Улицы не убраны: много ухабов, много подтаявших сугробов. Тумана нет. Небо вечернее, но высокое — весеннее.

Постреливали.

Шел Эйзенштейн по тихим улицам, потом вышел к Литейному проспекту. На Литейном без дела и без порядка прямо на рельсах стояли трамвайные вагоны.

Рабочие входили в трамвай и заставляли вагоновожатых уходить.

Лишенные дыхания трамваи никуда не шли. Несмотря на позднее время, народ на улице был.

У подворотен ждали люди, совещались, как будто что-то должно произойти — например, должна пройти большая процессия — похороны, что ли.

Студент слышал, как постреливали. Он торопился. Пошел на Семеновскую, перешел через мост. Фонтанка была в пятнах проталин. Он добрался до Александринского театра. Тут спокойно и торжественно. Скакала под руководством самого Аполлона квадрига бронзовых коней.

Театр был полон и торжествен. По бокам сцены большие бронзовые двери. Это было похоже на вход в будущее. Два схода с перилами спускались в партер. Зал освещен, и с началом спектакля свет не погасили. Это было новое слово в театральном искусстве: зал становился частью представления.

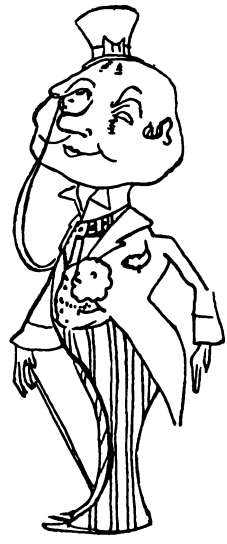
Просцениум был обрамлен лепным порталом с зеркалами.

Этот портал не менялся в течение всего спектакля. Он был воротами триумфа.

По ходу театральной постановки кроме романса Нины, со специально написанной музыкой Глазунова, кроме танцевальных номеров для 2-й и 8-й картин были введены куранты с Петропавловской крепости.

В императорской ложе сидела группа великих князей.

Внутри сцены были маленькие, завешанные легкими занавесями комнаты-интерьеры. Действие происходило то на большой сцене, то переходило на просцениум, как бы приближаясь к зрителям, то уходило в боковые маленькие комнатки. Декорации немыслимой величавости, немыслимой парадности, высоты: преобладало золото и пунцовый цвет, характерный для художника Головина, которого



Щеголь

Эйзенштейн тогда любил.

Антракта только три. Но вся вещь была разрезана на куски; и монологи разрезаны, перемещены. Декорации прекрасны, как Петербург. Великолепен маскарад: маски подымались из зала. Занавес перед маскарадом был с бубенчиками, сквозь щели боковых занавесок смотрели в зал веселые участники маскарада.

В городе стреляли, в театре этого почти не было слышно.

За Невою били куранты каждые четверть часа.

Каждый час куранты отзванивали масонский гимн:

> Коль славен наш господь в Сионе,
> Не в силах изъяснить язык.

За сценой били куранты театральные. Зрелище всех захватило.

Юрьев проехал на спектакль с трудом, патрули задерживали его: на Троицком мосту, на мосту через Мойку.

Арбенин подносил Нине, согласно пьесе, мороженое с ядом, он садился у ее кровати, она жаловалась на внезапную болезнь.

Дальше шло объяснение и отчаяние Арбенина, равное отчаянию Отелло над трупом Дездемоны.

И здесь Юрьев всех поразил костюмом: он разговаривал с умирающей в белом халате с широкими пунцовыми полосами.

Халат оказывался композиционным центром всей сцены, последним мазком великого художника Головина.

Кончился спектакль, Юрьев в костюме Арбенина вышел на сцену, туда же поднялся какой-то великий князь и передал актеру золотой портсигар, украшенный двуглавым орлом с короной.

На короне сверкали бриллианты.

Все это сопровождалось всемилостивейшим письмом, собственноручно подписанным государем императором.

Спектакль кончился.

Вероятно, траурный занавес ввиду присутствия особ из императорского дома тогда не упал.

Публика аплодировала долго.

Сергей Эйзенштейн вышел на улицу. Предвесенний воздух.

На фоне неярко освещенных домов стояла среди голых деревьев спиной к театру Екатерина в бронзовой мантии. Под шлейфом императрицы подсвечены были профили ее любовников, советников и военачальников.

Утром оказалось, что революция овладела городом.

Когда Ю. М. Юрьев вернулся домой на Каменноостровский, в кабинете его сидела Матильда Кшесинская.

Они были соседи.

Балерина плакала, ее дворец на углу Каменноостровского проспекта и Большой Подьяческой улицы был занят отрядом рабочих и солдат.

Балерина принесла с собой маленький фотографический портрет с надписью: «Матильде от Ники».

Совсем близко били куранты Петропавловской крепости.

Пороки

**Еще ничего не кончилось —
но все началось**

С императора Николая II сняли корону, смена всех и всего убыстрялась.

Биография человека не состоит из переходящих друг в друга моментов.

Биография самоотрицается. Юноша хочет убежать от быта отца, хотя бы в табор цыган.

Пушкин — прославленный поэт своей страны, отец семейства, помещик — писал стихи:

> Давно завидная мечтается мне доля —
> Давно, усталый раб, замыслил я побег
> В обитель дальную трудов и чистых нег.

Стихотворение это начинается словами:

> Пора, мой друг, пора!
> покоя сердце просит...

Написано это было в 1834 году.

Стихотворение не было окончено и, конечно, не было напечатано.

Лев Толстой юношей хотел остаться среди гребенских казаков, вернулся в Ясную Поляну и всю жизнь хотел уйти от своего прошло-

го, от комнат, в которых он так много написал. Он тяготился слаженностью жизни, он переживал ужас ее обыденности.

Это участь не только величайших людей — это участь многих. Мальчики в рассказе Чехова хотели убежать к индейцам.

Сергей Эйзенштейн писал в автобиографии: «Если бы не революция, я бы никогда не «расколотил» традиции — от отца к сыну — в инженеры.

Задатки, желания были, но только революц[ионный] вихрь дал мне основное — свободу самоопределения»*.

Он возвращался к этой теме много раз: «Итак, к семнадцатому году я представляю собой молодого человека интеллиг[ентной] семьи, студента Инст[итута] гражд[анских] инженеров, вполне обеспеченного, судьбой не обездоленного, не обиженного.

И я не могу сказать, как любой рабочий и колхозник, что только Окт[ябрьская] революция дала [мне] все возможности к жизни.

Что же дала революция мне и через что я навеки кровно связан с Октябрем?

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником» (т. 1, стр. 72).

До революции он был восемнадцатилетним юношей, выращенным взаперти. Он весь был в книгах, существовал как книжная закладка. Правда, с книгами он умел обращаться. На полках его библиотеки книги стояли в своеобразном строю, так как их объединяли его замыслы.

Как жалко, что замыслы не все осуществлены.

Книги сохранены, но перемешаны.

Так разъединяли семьи крепостных, разрывая родственные узы.

Чем зарабатывал студент в то время?

Обычно уроками, гораздо реже мелкой литературной работой. Художники искали работу в газетах, в иллюстрированных журналах.

Нужно сказать, что иллюстрированные журналы Эйзенштейн любил и знал превосходно. В случайных русских и иностранных фотографиях времен революции 1905 года он находил потом посыл для кадров «Броненосца «Потемкина».

Эйзенштейн был карикатуристом; любил рисовать людей со звериными мордами, разоблачая этим человека. Так он изобразил одну патриотическую демонстрацию в Риге.

Сперва он пошел по старым следам в «Сатирикон».

Карикатуры Эйзенштейна, судя по тому, что мы сейчас имеем в архивах, были интересны. Но Сергей Михайлович и в средней школе и в институте за рисование получал четверки.

Аверченко посмотрел рисунок и величественно вернул его со словами: «Так может нарисовать всякий».

Карикатура Эйзенштейна изображала Людовика XVI, рассматривающего портрет Николая II. Покойный король завидовал и говорил про царя: «Легко отделался».

Это было время, когда говорили, что русская революция будет бескровной.

Студент пошел на Владимирскую улицу, где помещалась редакция «Петербургской газеты». Газета эта в Питере славилась тем, что она из Финляндии специально выписывала бумагу, годную для самокруток,— дешевую, но не дающую неприятного дыма.

Из этой газеты крутили собачьи ножки приказчики и извозчики.

Редактором был Худеков — автор роскошного тома о балете. Издавать газету было выгодно.

Здесь карикатуры приняли.

Подписывался Эйзенштейн Сэр Гэй, то есть Сергей.

Напомню, что молодой Бабель подписывался Баб Эль.

Худекову рисунок понравился; он дал за него десять рублей. Затем Эйзенштейн получил 25 рублей и обрадовался: ему нужны были деньги на книги.

Начались веселые дни. На улицах было сколько угодно натуры. Все люди изменились. Держась за столбы, говорили ораторы, разные, спорящие друг с другом. Помню старич-

* С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, М., «Искусство», т. 1, стр. 73.

ка крестьянина, он носил поперек груди красную ленту с надписью: «Свобода слова!».

Спорили всюду: Марсово поле покрыто мелкими митингами. Эйзенштейн сделал несколько набросков.

Дело было не в том, что молодой художник заработал несколько десятков рублей и напечатался. Самое веселое было в том, что завтрашний день выбыл в неизвестность. Город отрезан от папеньки. Маменька испугана. В Институте гражданских инженеров — штаб милиции. Эйзенштейн и становится милиционером. Надо наводить новые порядки. Власть тяжелого отца, вежливая домашняя тирания кончились. Можно было все начать сначала.

Сергей Михайлович ходил по книжным магазинам. Сколько раз Сергей Михайлович держал в руках «Темницы» Пиранези. Смог купить теперь, но только три разрозненных рисунка. Он уносил с собой книги на Таврическую улицу. Драгоценные книги по истории искусства он нес под мышкой.

Как ни странно, они не были тяжелы — своя ноша не тянет.

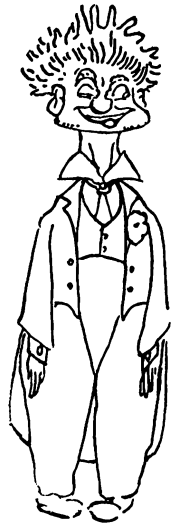
Рисунки свернуты, студент нежно держит их в руке.

Студент-архитектор заново смотрел на город.

Есть площади, похожие на комнаты, есть площади, похожие на поля, но Дворцовая площадь похожа только сама на себя. Лучше всего на нее смотреть из малахитового зала Зимнего дворца. Туда теперь можно ходить.

Стены как будто сделаны из зеленого шелка. За стеклами сложные тени покрытой булыжником круглой площади. Тень колонны холодна, пересекает площадь. Сама колонна, розово-серебряная от весеннего инея, прославляет не Александра I, а Александра Пушкина и революцию.

Весною Сергей Михайлович был призван на военную службу и зачислен в школу прапорщиков инженерных войск. Здесь он узнал нехитрое искусство убегать из казармы, расположенной на Фурштадской улице в школе, в город, к себе, к книгам, к улицам. Он ел в казарме борщ и гречневую кашу со свиными шкварками и маленькие кусочки вареного мяса, нанизанные на длинную щепку — эти кусочки назывались «казенным воробьем».



Упоение

Прошлое исчезало, забывалось, но напомнило о себе 3 июля.

Из окна второго этажа углового дома на Невском в толпу стреляли из пулемета. На мостовую легли раненые, убитые; мелкими цветными пятнами легли брошенные вещи.

Вскоре восстал Корнилов.

Вооружились заводы: оказалось, что почти весь город против генерала.

Те, которые были за, спрятались.

Сергей Эйзенштейн в отряде сырой ночью стоял под Красным селом на Московском шоссе.

Ждали наступления казаков и частей «Дикой дивизии».

Такое экзотическое название было у кавалерийской части, сформированной из горцев. Она, как всем теперь известно, на Петроград напасть не хотела.

Придвинулись немцы. Михаил Осипович остался в неожиданно захваченной Риге.

Михаил Осипович, говорят, в Риге работы не нашел, переехал в Берлин. Там проектировал, имел надежды. Умер и похоронен на русском кладбище.

Для того чтобы начать говорить о военной службе Эйзенштейна, скажу, что он из школы прапорщиков на основании приказа Народного комиссара по военным делам от 29 января 1918 года за № 113 был уволен «в первобытное состояние».

На военную службу он пошел добровольцем, зная, что такое работа сапера.

18 марта 1918 года Эйзенштейн вступил добровольцем в Красную Армию; он стал техником военного строительства Петроградского района. Техником его записали потому, что он уже был студентом третьего курса. Документы об окончании двух первых курсов сохранились, и по ним видно, что на втором курсе Эйзенштейн увлекся чистой математикой.

Сейчас надо было заняться строительством окопов.

В сентябре часть была переброшена к Волге. В марте 1919 года она оказалась под Двинском на Западном фронте.

На фронтовой работе, раскапывая разбомбленные окопы, находя скелеты в разных положениях, потому что здесь прошли бои, Эйзенштейн увидел простую трагичность войны. Но он узнал и другое: он увидел, что такое ритм труда и как выглядит хорошо налаженная работа.

Наводку моста на Ижоре техник воспринял как новое открытие новой красоты.

«Ижора. Река Нева. Семнадцатый год. Школа прапорщиков инженерных войск. Понтонный мост.

Как сейчас помню жару,
свежий воздух,
песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей, двигающихся размеренными дорожками, разученными движениями и слаженными действиями выстраивающих безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам. На плечах кожаные квадратные подушки. На них краями упирается настил. И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов, с понтона на понтон перекидывающихся балок, перил, обрастающих канатами,— легко и весело подобием перпетуум мобиле носиться с берега по все удлиняющемуся пути ко все удаляющемуся концу моста.

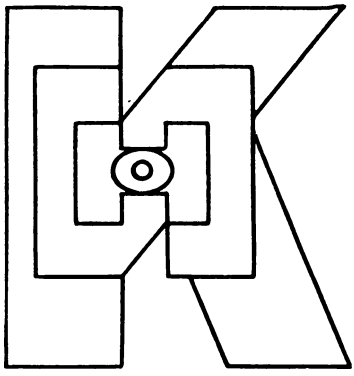
Строго заданное время наводки, распадающееся в секундах отдельных операций, медленных и быстрых, сплетающихся и переплетающихся. И как бы отпечатан этап ритмической сетки времени, расчерченной линиями пробегов по выполнению отдельных операций, слагающихся в общее дело. Все это сочеталось в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса во всем разнообразии в своей гармонии.[...]

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам и не в сложных эволюциях кордебалета — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, с разной быстротой снующих по графику расчлененного пространства, игру пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные затейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в несводимые ряды.

Понтонный мост, врастающий в необъятную ширину Невы с песчаного берега Ижоры, впервые открыл мне прелесть этого увлечения, никогда уже меня не покидавшего!» (т. 1, стр. 87—88).

Я привел эту длинную цитату, относящуюся к семнадцатому году, когда Эйзенштейн был солдатом школы прапорщиков инженерных войск, потому, что инженерная работа записана сценарным образом и как эмоциональный сценарий, в ней сценарист пытается передать мускульное ощущение отдельного работника и общей картины. Это уже тот человек, который скоро сможет снимать кадры, «пожирающие пространство».

(*Продолжение следует*)



За рубежом

Направление поисков

Д. Шацилло

В конце прошлого года гостями Союза кинематографистов СССР были кинематографисты Болгарии. Представительную делегацию киноработников братской страны возглавлял драматург Тодор Монов, в состав делегации входили: Александр Карасеменов, драматург, сотрудник ЦК Болгарской компартии; Борислав Шаралиев, режиссер; Георгий Стоянов, режиссер; Атанас Тасев, оператор; Иван Дечев, критик; Пенчо Богданов, представитель мультипликационной кинематографии; Христо Христов, режиссер; Меглена Караламбова, актриса; Любен Станев, драматург. За время пребывания в Москве делегация просмотрела последние работы советских кинематографистов, посетила студии и другие творческие организации. 16 ноября состоялся болгаро-советский симпозиум под председательством товарищей Т. Монова и А. Караганова, на котором обсуждались насущные проблемы развития кино социалистических стран и дискутировались некоторые вопросы, связанные с показом новых фильмов болгарских друзей — «Черные ангелы» Выло Радева, «Восьмой» Зако Хеския, «Прощайте, друзья!» Бориславa Шаралиева, «Случай Пенлеве» Георгия Стоянова, «Голая совесть» Милена Николова. На симпозиуме выступали — с болгарской стороны — глава делегации Тодор Монов, Христо Христов, Георгий Стоянов, Любен Станев, Иван Дечев, Борислав Шаралиев. От Союза кинематографистов СССР в работе симпозиума приняли участие И. Вайсфельд, Л. Арнштам, Н. Абрамов, Л. Погожева, Э. Климов, Г. Щукин, Д. Шацилло и другие.

Эстафета героики

Два фильма из пяти привезенных болгарскими кинематографистами в Москву были посвящены теме борьбы с фашизмом, героической и вечно живой теме Сопротивления. Эта тема издавна и постоянно привлекает художников социалистического экрана. И в Болгарии ей посвящено немало значительных, вошедших в историю отечественного кино произведений. Картины Выло Радева «Черные ангелы» и Зако Хеския «Восьмой» отмечены поисками нового подхода к традиционной теме, очевидным стремлением найти современный поворот в решении исторического материала.

Обе ленты поставлены на основе документальных источников: Выло Радев использовал в своем сценарии мемуары Митки Грыбчевой; авторы сюжета «Восьмого» Тодор Монов и Зако Хеския, строя свой рассказ, обращались к событиям, описанным в книге воспоминаний Чочоолу.

Итак, герои картин имели реальных прототипов, все происшедшее с ними случилось на самом деле. Однако фильмы Выло Радева и Зако Хеския говорят о действительности по-особому — не столько восстанавливая исторические факты, сколько возвышая, преображая их.

В «Восьмом» и «Черных ангелах» сделана попытка утвердить легенду, сказ, а не хрестоматийную достоверность архивного свидетельства или дневниковой записи. Героика положений и характеров преподносится в откровенно поэтической манере. Ни следа бытописательства, никакой ровности и спокойствия стороннего наблюдения. Резкая, почти демонстративная напряженность изображения, подчеркнуто «трудный», чуждый всякой плавности ритм монтажа, неожиданно жесткая акцентировка пространства и атмосферы действия... На документальной основе возникает и развивается условное повествование, совершенно сознательно полемизирующее с «повседневным» киноязыком «под хронику», становящимся во многих фильмах расхожим штампом, унылым клише.

И Радева и Хеския при всей разности индивидуальных почерков объединяет тяга к приподнято-романтическому, гиперболически-необыкновенному воплощению на экране людей и событий. «Восьмой» и «Черные ангелы» связаны между собой жаждой метафорического, поэтически-образного обобщения.

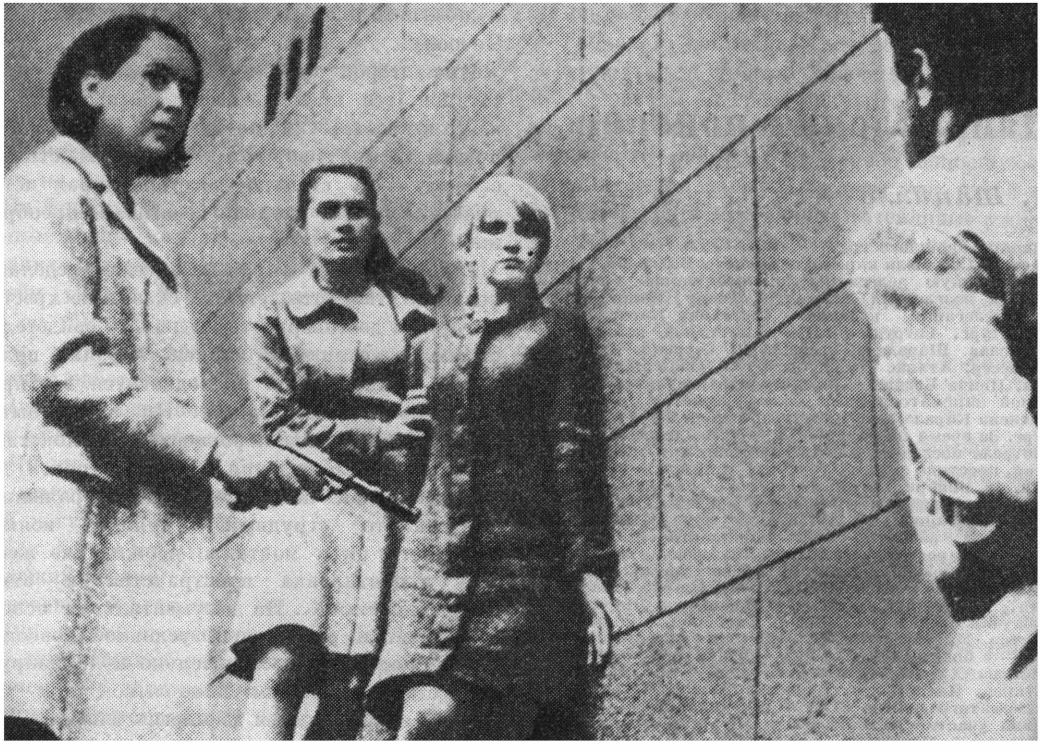
И Радев и Хеския, бесспорно, ставили перед собой задачу создать героико-драматический кинематограф в его наиболее цельном, наиболее очищенном от посторонних влияний выражении. У такого кинематографа слабости нередко являются довольно очевидным продолжением достоинств. Зрителя, симпатизирующего другой поэтике, другому художественному языку, недостатки подобных картин раздражают гораздо больше, нежели просчеты фильмов, далеких от динамики и яркой зрелищности ситуаций.

Бесспорно, что Радев и Хеския понимали меру своей художнической ответственности, ставя «Черных ангелов» и «Восьмого» именно в чрезвычайно условной, обнаженно динамичной форме приключенческого повествования, в форме, которая молниеносно способна подвести любого автора к той черте, где заканчивается условность и начинаются фальшь, приблизительность.

Эксперимент себя оправдал, хотя, как всякий эксперимент, удался с определенными, порой значительными издержками. Но об этом позднее. Сначала — о достижениях картин.

Принципиальная удача «Черных ангелов» и «Восьмого» — в образах главных героев.

«Черные ангелы»



И Радев и Хеския сумели показать настоящих коммунистов, подлинных борцов, показать так, что они пробуждают высокие чувства — восхищение, любовь, желание подражать. Знаменательно и то, что в персонажах обоих фильмов выступают на первый план качества, присущие истинным революционерам, людям, вышедшим из народа,— самоотверженность, забвение личных интересов во имя интересов общества, беспредельное мужество, ратная доблесть и готовность скорее умереть, чем уступить врагу.

Правда, в самих характерах героев есть существенные различия.

Подпольщики в «Черных ангелах» — молодые ребята и девушки. И то, что они молоды, создает ситуацию особую. Тот, кто, кажется, должен только любить, радоваться жизни, ощущать счастье бытия, вынужден хладнокровно и беспощадно отнимать другую жизнь, один на один, лицом к лицу сталкиваясь с преступниками, ничем, на первый взгляд, кроме мундира, не отличающимися от простых смертных. Трагическая судьба героев предопределена их незрелостью, неопытностью, неизбежным конфликтом между повышенной эмоциональностью юности и суровой неизбежностью долга. Юные террористы «срываются» раньше времени, не выдержав тяжести будничных испытаний; горячность, нетерпеливость, неосторожность в конце концов губят отважных и уязвимых рыцарей возмездия. Рыцарство оказывается им явно не по плечу («коротка кольчужка»...). Подвиги «черных ангелов» — добровольных и вовсе не «неуловимых» мстителей — имеют свои пределы, свою неумолимую и жестокую развязку. Эти подвиги обрываются долгой, звенящей, как крик, нотой гибели. В отчаянно дерзкой операции, где шансы на спасение равны нулю, где нет никаких возможностей распорядиться собственной жизнью, кроме возможности как можно дороже продать ее противнику, умереть изрешеченным насквозь, не выпуская из рук содрогающегося от бесконечных очередей автомата, один за другим падают навзничь герои...

Персонажи «Черных ангелов» охотно и самозабвенно принимают эстафету героического деяния от старших братьев по оружию. Однако пронести эту эстафету дальше им не суждено — не хватает мудрости, выдержки, профессиональной закалки. Вероятно, фильм Радева был бы более глубоким и — самое главное — более правдивым в своей концепции, если бы он не остановился на показе «ахиллесовой пяты» молодости, а попытался связать подвиги героев с общенациональной борьбой, включить своих персонажей в более масштабное и более исторически емкое полотно. Упреки в известной абстрактности, некоторой «наджизненности» происходящего, которые предъявлялись «Черным ангелам» и в ряде рецензий болгарских кинокритиков и в некоторых выступлениях участников московского симпозиума, справедливы. Конечно, идейная многоплановость и политическая точность картины неизмеримо умножились бы от четкого раскрытия в сюжетных мотивировках значения и роли действительных связей героев с партией и народом.

«Черные ангелы»

Реальной, плотской, полнокровной, а не «мифологической» осязаемостью в избытке наделен партизанский вожак — «восьмой» в фильме Хеския по сценарию Монова и Ведрина (Георгий Георгиев исполняет здесь главную роль и является подлинным соавтором образа).

Не случайно герой этого фильма не имеет имени и фамилии, а носит кличку. Причем не просто кличку, а кличку-число: будущий командир партизан восьмым, последним по счету, выпрыгивает в составе группы парашютистов-диверсантов на оккупированную фашистами территорию. Анонимность героя становится знаком его удивительного, по существу, фольклорного богатырства. Он выходит живым и невредимым из самых безнадежных переделок, вокруг огонь — он не горит, его загоняют в реку — он не тонет, на него лавиной прут супостаты — он и с лавиной справится и себя убережет от расправы. Если он стреляет — не промахнется. Если бросится догонять противника — противнику нет спасения. Если бросит клич людям идти за собой, люди пойдут куда угодно, ибо знают: с таким не пропадешь!

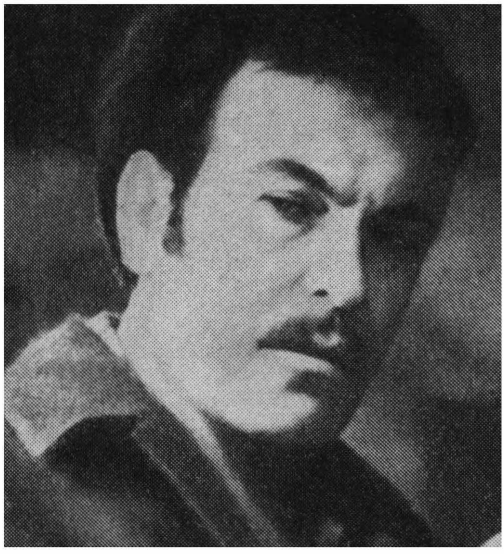
Безымянный герой по кличке «Восьмой» собрал в себе черты многих известных и безызвестных героев. И потому делает то, что под силу множеству индивидуумов, целому народу, а не одной, конкретной, точно обозначенной индивидуальности.

Конечно, в персонаже фильма Хеския помимо фольклорной, легендарной физической и духовной мощи, несокрушимости содержатся черты, тесно, вплотную связанные с временем действия, с великой и суровой эпохой антифашистской войны. Георгий Георгиев с поразительным мастерством показывает многоликость, волнующую непростоту поведения борца за народное освобождение, вынужденного действовать в сложных, подчас смертоносных условиях схватки с коварным противником.

В начале эпизода герой Георгиева может быть открытым и непосредственным, а в финале эпизода вдруг окажется, что это только игра «в своего», в простачка, потому что рядом — враг, которого надо обмануть. Если в одной сцене «восьмой» задумчив и серьезен, то в другой он безудержно весел — и не всегда потому, что ему действительно весело, а больше оттого, что надо воодушевить усталых людей, зажечь в глуши всеобщего напряжения огонь веры, бодрости, надежды. «Восьмой» может быть лукавым и добрым, непримиримым и уступчивым, замкнутым и щедрым на откровенность. Он, кажется, вместил в себя самые разные, подчас противоположные черты самой жизни, которая мчится рядом с ним сквозь ураганы испытаний к свету и радости победы. Чтобы победить, надо уметь сражаться. «Восьмой» и люди его отряда сражаются в особых обстоятельствах, они не солдаты регулярной армии, они — партизаны. Поэтому им приходится сталкиваться с такими проблемами, от которых избавлены солдаты на обычном фронте. Надо доставать еду, добывать оружие. Надо налаживать связь с центром — чтобы знать о предстоящих операциях и не пропасть в неизвестности. Надо опасаться слежки и предательства всякий раз, когда задание выполняется вне отряда. Да и в сам отряд могут проникнуть провокаторы, так что даже в глухом лесу передышки весьма относительны.

Недаром «восьмой» всякий раз по-новому держится с новыми людьми, недаром напряжение и усталость никогда полностью не исчезают с его лица. Для «восьмого» нет ни минуты покоя, «восьмой» весь подобен туго свернувшейся пружине. Если она распрямится, врагу не сдобровать...

Но дело в том, что герой картины Хеския, наделенный многими драгоценными качествами, чрезвычайно органично вплетенными в сюжетный узор, по вине авторов лишился еще одного чрезвычайно важного компонента своих поступков. У «восьмого» есть все, кроме достойного противника. Полковник Гатев и его агент в отряде, олицетворяющие в картине другой лагерь, не несут сколько-нибудь значительной психологической и идеологической нагрузки. Это бледные, схематические фигуры, выписанные малоинтересно, небрежно. Отсюда некоторое ощу-



Георгий Георгиев в фильме «Восьмой»

щение пустоты, в которой сражается главный герой.

Очевидно, здесь следует говорить об издержках того эксперимента создания партизанского сказа, как и сказа о подпольщиках, который последовательно и в целом впечатляюще произведен в фильмах Хеския и Радева. И в той и в другой ленте бескомпромиссное, полемически неудержимое стремление возвысить, поэтически преобразить, сделать живописно объемными и масштабными образы героев Сопротивления сочетается с вялостью, аморфностью, банальностью в разработке характеров отрицательных персонажей. Вернее говоря, таких характеров просто нет в обоих фильмах. Есть их бесцветные, бескровные подобия. Если бы в реальной истории Сопротивления у подпольщиков были враги на уровне фашистов в «Восьмом» и «Черных ангелах», борьба с ними, очевидно, была бы не столь длительной и кровопролитной. Нарушение пропорций повествования здесь имеет не только художественный, но и моральный, философский смысл. Досадно, что такое нарушение допущено одаренными художниками, настоящими кинематографистами.

И еще одно замечание.

Напомним, что «Восьмой» и «Черные ангелы» сделаны по воспоминаниям участников событий. Известны сами воспоминания, известны люди, в них описанные. Использование в сюжетной основе мемуарных произведений возлагало на авторов картин определенные, причем довольно твердые обязательства. Несомненно, авторы были полны искреннего желания эти обязательства выполнить. Однако в художественной ткани картины документ в значительной степени остался по одну сторону барьера, насквозь условное повествование — по другую. Результаты не замедлили сказаться. Образовалась определенная дистанция между исторической основой фильмов и способом ее трактовки. Наверное, это было нужно авторам «Черных ангелов» и «Восьмого», чтобы сказать в свое оправдание — мы хотели посмотреть на прошлое глазами современника, увидеть 40-е годы нашего века глазами человека семидесятых годов. Возможно. Но добрый замысел, осуществленный подобным образом, наталкивается на вполне естественную реакцию недоверия, особенно в той части зрительской аудитории, которая знает войну не понаслышке и определенные детали в картинах Радева и Хеския расценивает как напыщенную, малоубедительную версию действительных событий.

Очевидно, для достижения подлинной силы воздействия экранной героики необходим более органичный синтез достоверности и условности, документа и вымысла, необходим тесный союз «прозаического» и «поэтического» повествования. Прежде всего в тех случаях, когда речь идет о постановках фильмов на материале недавней истории, где всякое слишком очевидное «выпадение» в условность особенно очевидно. Не стоит продолжать старый и малоплодотворный спор о словах «великих» и «простых». Искусству, воскрешающему страницы революционных сражений, нужны и великие и простые слова. Если они верно сказаны...

«Прощайте, друзья!»

Чувство времени

Из пяти фильмов, показанных болгарскими кинематографистами в Москве, разработке современной темы был посвящен один. Это картина «Прощайте, друзья!», поставленная режиссером «первого поколения» болгарского социалистического кино Бориславом Шаралиевым, автором широко известных в своей стране и за ее пределами киноповестей «Две победы» и «Рыцарь без доспехов», биографической драмы о поэте-коммунисте Николе Вапцарове «Песня о человеке», новеллы о героях Сопротивления «Васка». Шаралиеву всегда был присущ глубокий и неустанный интерес к нравственным проблемам молодого поколения нового общества. Поэтому далеко не случаен выбор им для своей последней работы сценария Атанаса Ценева о жизни софийской школы.

Педагогические мотивы сюжета интерпретированы режиссером по-своему. Фильм рассказывает о старшеклассниках и их классном руководителе, недавнем выпускнике института, чьи отношения с матерью и начальством оставляют желать лучшего и чьи учебные методы менее всего подходят под рубрику традиционного преподавания, хотя приносят весьма ощутимые положительные результаты. Шаралиев сумел вывести картину за «узковедомственные», «школьные» рамки, почти не выходя в кадре за пределы классной комнаты, учительской и близлежащих к школе улиц.

По существу картина «Прощайте, друзья!» в большей степени говорит о духовном климате сегодняшней Болгарии, нежели о частных проблемах болгарской педагогики. В этом смысле характерны два момента фильма. Герой — учитель Боев ведет свои уроки, не

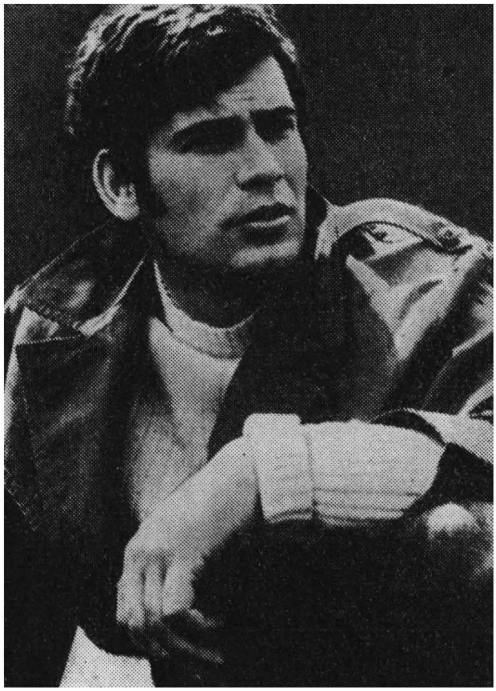
считаясь с обычными предписаниями — он устраивает пятиминутные паузы «остроумия», выходит с ребятами заниматься в парк, задает вопросы, вроде бы никак не связанные с учебной программой, и т. д. и т. п. Именно поэтому Боев не укладывается в расписание, и звонок нередко прерывает его на полуслове. Директор и приятель, подающий надежды молодой службист, упрекают Боева в отсутствии «чувства времени», в профессиональном неумении, в недостатке мастерства. Боев не оправдывается, а продолжает настаивать на своем. И дело здесь не в простом упрямстве. Молодой преподаватель литературы достаточно умен, чтобы, как говорится, уловить в воздухе не хронометрированное учебное время, а действительное время, которое не укладывается в урок и которое должны вместе с учителем ощутить ученики. Итогом устремлений Боева является последний урок в его одиннадцатом классе. Это второй поворотный пункт сюжета.

Незадолго до звонка одна из учениц со слезами на глазах говорит Боеву: «Вы такой добрый, вы нас не только литературе, вы нас жизни учили». В обычной, несколько иронической манере Боев отвечает: «Запомните только то, чему я вас учил по литературе». На этот раз звонок раздается в ту минуту, когда нужные слова уже произнесены, Боев выполнил свою человеческую программу и потому в конце концов справился с учебной. Преподав ученикам житейский минимум, он научился вовремя заканчивать урок. Профессиональный и гражданский долг выполняется нелегко, но настоящий успех приходит не к тому, кто просто «дает урок», а к тому, кто воспитывает исподволь, неуклонно и наверняка, прежде всего на собственном примере и собственном, пусть малом, но честном опыте. Вот к каким выводам приводят зрителя фильма «Прощайте, друзья!» сценарист Атанас Ценев и режиссер Борислав Шаралиев.

Авторы подчеркивают в Боеве те черты, которые продиктованы, как бы отлиты самим временем,— внутренне самостоятельную, незаемную интеллигентность, мужественную прямоту, спокойную уверенность в своем жизненном предназначении, нежелание мириться с отжившими стандартами ремесла, выдаваемыми за «нормы профессии», презрение к мещанству и карьеризму, маскирующимся под личиной «семейного уюта» и благопристойных навыков «ладить с начальством», отвращение к легким путям, моральную стойкость.

«Прощайте, друзья!»

Серьезным недостатком экранного воплощения образа Боева является его поразительная и совершенно необъяснимая самовлюбленность, почти откровенное кокетничание во взглядах, жестах, интонациях своей значительностью, своей человеческой и профессиональной ценностью. Отсюда порой возникает ощущение, что Боев не живет ради людей, а «блистает» на людях, дарит в подарок людям свои способности, свое умение, вообще себя самого. Вероятно, подобная поза и ненужная эффектность поведения героя стали результатом неточного, может



Актер Стефан Данаилов

быть, и просто ошибочного выбора актера на главную роль. Не измени на этот раз Шаралиеву «чутье на актера», картина могла бы стать этапом в развитии болгарского кинематографа...

Новые имена — новые таланты

Все пять фильмов, привезенных болгарскими кинематографистами в Москву, были примечательны новыми именами, которые не всегда запоминались в титрах, но всегда заставляли обратить на себя внимание по ходу просмотра — то свежестью и необычностью актерского дебюта, то зрелостью драматургического решения, то режиссерской фантазией и изобретательностью, то благородством и неповторимостью изобразительно-пластического строя картины, виртуозностью и содержательностью операторского искусства.

В «Черных ангелах» Выло Радева, например, блистательно заявило о себе созвездие молодых актеров — Доротея Тончева, Виолета Гиндева, Марин Младенов, Иосиф Сырчаджиев, Добринка Станкова. И вероятно, на первое место следует поставить Стефана Данаилова, чья известность началась с исполнения роли Ивана Загубанского в фильме «Первый курьер» и достигла высшей точки в многосерийной телевизионной эпопее «На каждом километре», где актер снова выступил в роли бесстрашного подпольщика-коммуниста, который способен победить не только врага, но и саму смерть. В картине Радева Данаилов, как всегда, играет героя, чьи качества умещаются только в превосходные степени — «самый-самый»: самого безрассудного и отважного, самого сильного и находчивого, самого верного и преданного, того, кому на роду написано быть вожаком, за кем друзья идут на смерть без вздоха и сожаления и на кого враги косятся со злобой и неистребимой ненавистью. Известно, что для исполнения подобных ролей нужен актер особого рода, обладающий не одним лишь великолепием внешних данных, но и внутренней органикой, природным умением делать романтический персонаж достоверным, придавать традиционному облику «рыцаря без страха и упрека» жизненную новизну. Данаилову это удается. Он просто «купается» в ролях героического плана; вместе с тем ряд его прежних работ говорит о другом, мало изученном и мало использованном, «острохарактерном» профиле артиста — стоит вспомнить, как удачно прибегал Данаилов к юмору, иронии, даже гротеску в таких фильмах, как «Инспектор и ночь», «Запах миндаля». Остается надеяться, что сценаристы и режиссеры сумеют по-хозяйски использовать все грани богатого дарования ведущего молодого актера.

Высокий класс операторского мастерства продемонстрировал в «Черных ангелах» Атанас Тасев, нельзя не отметить и ту вдохновенную экспрессивность, которая пронизывает

музыкальную партитуру фильма (композитор Симеон Пиронков). Любопытно, что Тасев снял для Борислава Шаралиева фильм «Прощайте, друзья!» в совершенно иной художественной манере. Если «Черные ангелы» отличают подчеркнутая выразительность, артистизм, даже определенная изысканность композиций и мизансцен, то в картине Шаралиева господствуют повествовательность, хроникальность изложения. Контрастность исторической среды и времени действия обусловили полифонию живописно-пластических характеристик картины о прошлом Болгарии и суховатость, обстоятельность, детализированность кинорассказа о ее сегодняшнем дне.

Серьезное впечатление оставили показанные болгарскими гостями произведения малых жанров — новеллы Милена Николова «Голая совесть» и Георгия Стоянова «Случай Пенлеве», оба фильма при всей несхожести индивидуальных почерков объединяет тяга авторов к гротескным, сатирическим формам изображения действительности, недавней истории своей страны. Удивительно, что на столь малой кинематографической территории создатели «Голой совести» и «Пенлеве» сумели вскрыть сущность эпохи авторитарного режима с его призрачными, демагогически разрекламированными ценностями, эпохи, ушедшей в далекое прошлое Болгарии и еще такой зловеще живучей в странах другой общественной системы. Великолепно сыграли в этих картинах Наум Шопов и Константин Коцев.

Зако Хеския в «Восьмом» и Борислав Шаралиев в «Прощайте, друзья!» показали себя профессионалами высшего класса не только в кинематографической трактовке темы своих картин, но и в работе с актерами — как с опытными мастерами Георгием Георгиевым, Стойчо Мазгаловым, Николаем Беневым, Таней Массалитиновой, так и с талантливой молодежью — Мегленой Караламбовой, Лидией Вылковой и другими.

Знаменателен и сам факт обращения болгарской режиссуры к творцам «большой» литературы в поисках надежной драматургической основы, в этом смысле на редкость удачным следует признать привлечение в авторы фильма Николая Хайтова, Любена Станева, Тодора Монова.

Константин Коцев в фильме «Голая совесть»

Ставка на новые кадры, новые имена, на обновление профессионального состава болгарского кинематографа оправдала себя со всей определенностью.

Болгарская критика сейчас, как правило, с одобрением оценивая дебюты минувшего года, отмечает в качестве общей тенденции этих дебютов осознанное стремление к острой психологической и политической проблематике, к постановке гражданско значительных тем, к воплощению незаурядных, истинно национальных характеров.

Показательно, что многие работы дебютирующих или только начинающих свой творческий путь молодых режиссеров сделаны в содружестве с опытными, давно получившими общественное признание мастерами. Молодые ищут и находят творческий контакт со старшим поколением кинематографистов. Подобное содружество, взаимопомощь и взаимовыручка вряд ли возможны в буржуазном кинопроизводстве с его гипертрофией делячества и глобальной конкуренции, по существу превратившейся в узаконенную «войну всех против всех».

Направление поисков

Болгарские кинематографисты показали нам только пять картин, но и это весьма небольшое количество работ позволяет судить о нынешнем состоянии кинематографии братской страны и перспективах ее развития.

Профессиональный рост, повышение уровня мастерства болгарских художников налицо. Большинство показанных фильмов объединяют поиски новых путей художественной выразительности, ощутимое желание создать свой национальный кинематографический стиль. Понятно, что действительное новаторство на экране немыслимо без обращения к народной, фольклорной традиции, без использования завоеваний литературной классики и лучших произведений современных авторов. Недаром в самых «поэтических», самых «условных», самых «романтических» лентах болгарской программы слышны интонации старинных легенд и преданий, чувствуется влияние прозы Николая Хрелкова, Младена Исаева, Христо Смирненского.

Заслуживает всяческой поддержки и одобрения углубленная разработка болгарскими кинематографистами героико-патриотической темы, воплощение средствами искусства крупных, цельных, масштабных, по-настоящему самобытных характеров.

Однако перед болгарскими мастерами экрана, как опытными, так и вновь пришедшими, стоит еще достаточное количество нерешенных проблем. В этой связи нельзя не

Актриса Виолета Гиндева

указать на явную неразработанность современной тематики на болгарском экране.

Современная тема, разумеется, не исчерпывается публицистической актуальностью сюжетов, но заключается, главным образом, в той высоте осмысления нравственно-философских проблем жизни, на которую способно только передовое, подлинно революционное искусство.

Как достичь такой высоты?

И здесь мне хочется вспомнить слова болгарского критика Крыстьо Горанова, сказанные к 25-летию отечественного кино; откровенная страстность и сила этих слов не нуждаются в специальном комментарии.

«Не отчуждение, а самовыражение в революционной теме, самопожертвование, но без фатализма и изуверства, светлая вера в непобедимость идеала — вот традиция болгарского кино. Человек не одинок даже перед лицом смерти, его поведение, поступки диктуются всегда целым комплексом морально-этических категорий... Обогащенные опытом, мастера болгарского кино стоят сейчас на пороге нового этапа. Именно поэтому нужно больше, чем всегда, учитывать личные возможности, личную ответственность, чтобы современный анализ революции мог быть таким же интимным, выстраданным, философски-лирическим, как лучшее из уже созданного. Особенно важно помнить мудрую мысль Горького, что главное — описывать не столько вещественные изменения в новом мире, сколько изменения в мировоззрении, в нравственной и эмоциональной структуре нашего современника... Каков его внутренний мир, каковы новые конфликты и нравственные коллизии?.. Человек живет не одними заботами и радостями своего дома, своей страны. Он — гражданин рождающегося нового мира; пожарища во Вьетнаме и убийства в США, расистский разгул и неофашисты фон Таддена волнуют его с не меньшей силой, чем судьбы родины. Эта особая атмосфера жизни нового человека в кино имеет огромное значение — для овладения интернационалистическими измерениями революции. На все эти и на много других вопросов нашему кино придется ответить художественно полноценно»*.

Превосходно сказано!

От души присоединяясь к размышлениям нашего болгарского коллеги, мы особенно горячо солидаризируемся с той верой в завтрашний день болгарской кинематографии, в ее богатые возможности, какая звучит в приведенной цитате.

Для «художественно полноценных» ответов на вопросы жизни у болгарских кинематографистов есть все данные, все возможности. Остается только пожелать им успеха на трудном и благородном поприще служения своему искусству, своему народу.

---

* «Болгарский фильм», 1969, № 5, стр. 2.

Личина — лицо — личность?

Английское кино к 1971 году

Д. Шестаков

Разговор об английском кино вести не просто. Часто такой разговор замирает на полуслове, прерывается далеко не праздным вопросом: а есть ли вообще английское кино? «Кризис, который мы заслужили» — последний номер журнала «Сайт энд саунд» за 1970 год открывается этой рубрикой, рубрикой фактически постоянной и в британской киноперiодике и в британской кинокультуре. Уже не раз и не два в истории американскому капиталу удавалось не только парализовать английскую киноиндустрию, но и полностью творчески обескровить лондонские студии. На пороге 70-х годов английские кинодеятели попрежнему, как двадцать или сорок лет назад, бьются в поисках выхода из ситуации, истоки которой вне кино: в беззакониях конкуренции, в политической игре, в междоусобных распрях заправил западного мира. Каждый английский режиссер не может не ощущать себя «узником системы» (так назвал себя один из них — К. Браунлоу). И каждый английский фильм не может быть свободным от диктатуры буржуазного рынка — в самом широком понимании этого явления. Недаром в искусстве каждого настоящего художника идет борьба правды — с полуправдой или даже неправдой, творческой свободы — с потребностями хозяев буржуазной кинематографии. В данной статье, где затронуты только самые значительные в английском киноискусстве имена и фильмы, речь идет о некоторых существенных закономерностях развития послевоенного английского кино, и хотя материал рассматривается в аспекте одной проблемы — герой и его преображения, его эволюция, превращение в «антигероя», с этой эволюцией непосредственно связана целая цепь идеологических и художественных явлений. Без анализа этих явлений — пессимистических фильмов эпохи послевоенной духовной опустошенности, фильмов времен расцвета и кризиса «сердитого» кинематографа и т. д.— трудно понять, с чем же пришел английский экран к 1971 году.

Из всех знаменитых английских спектаклей, появившихся после «Оглянись во гневе», самым знаменитым был, пожалуй, мьюзикл «Что за прелесть эта война!». В этом горьком, злом и человечном представлении не играл ни один знаменитый актер. Когда два года назад мьюзикл перекочевал на экран, в одноименном фильме оказались заняты чуть ли не все знаменитости английского кино: Лоренс Оливье, Джон Гилгуд, Ральф Ричардсон, Майкл Редгрейв, Джон Миллз... Каждый появляется в фильме на несколько минут, воплощая одну из знаменитых исторических личностей времен первой мировой войны. Причем публике дается понять, что ни один из этих персонажей не был способен сколько-нибудь существенно повлиять на ход

тех далеких событий, не мог сколько-нибудь внятно сыграть свою историческую роль. Не знаменитые персонажи определяют исход войны, не знаменитые актеры определяют успех фильма.

Да, было время, когда любое из этих имен обеспечивало любой картине славу и долгую жизнь на экране. В кинотеатр ходили ради актера. Упомяните при взрослом англичанине фильм «Поверженный идол». И тут же услышите от собеседника: — Ральф Ричардсон. Назовите фильм «Выбывший из игры» — Джеймс Мэйсон. «Человек в белом костюме»— Алек Гиннес. И если в разговоре припомнится фильм 46-го года «Глубокой ночью», то, вероятнее всего, лишь вместе с именем Майкла Редгрейва. Участие «звезды» было фактором решающим. Интересно, памятны ли чем-нибудь еще эти старые ленты?

Фильм А. Кавальканти, Ч. Кричтон, Б. Дирдена, Р. Хеймера «Глубокой ночью» состоял из нескольких новелл — странных, загадочных историй, происшедших с разными людьми. Герой одной из новелл патологически боится зеркал, потому что не видит там своего отражения. Когда же отражение появляется, герой начинает душить свою жену — зеркало воскресило в нем его далекого предка-убийцу. Другого героя преследует дух самоубийцы. Устраненный им соперник время от времени неожиданно возвращается к жизни — всегда в обстоятельствах, аналогичных тем, при которых он из жизни ушел. В третьей новелле речь идет о детях-призраках, в незапамятные времена умерших, а тут обнаруженных в старинном замке, общающихся с живыми. Еще в фильме был показан чревовещатель (его-то и играл Майкл Редгрейв), сошедший с ума и после того, как погибала кукла, за которую он говорил, принимающий облик этой куклы. Наконец, обрамлением для всех новелл служила история слушателя страшных рассказов — архитектора, приглашенного к незнакомому клиенту в загородный дом. Архитектору достается едва ли не самое мрачное предзнаменование из всех услышанных им в этом доме. В финале, встретившись со смертью, он... просыпается. Звонит телефон:

«Глубокой ночью». Чревовещатель — Майкл Редгрейв

архитектора приглашают к незнакомому клиенту в загородный дом. Он едет туда — и мы возвращаемся к началу фильма: архитектора встречают те же рассказчики историй, герои его кошмаров.

Необычайное, страшное, потустороннее живет здесь в обыденной реальности, прячется за каждым углом, вмешивается в самые будничные дела самых обычных людей. Речь идет о двойной жизни, видимой и невидимой, о раздвоении духа, о роковом повторении в поколениях судьбы, уже прежде кем-то испытанной.

Не сразу раскрывалась истинная подоплека такого мироощущения. Ясно только, что реальный смысл существования героев оказывается здесь где-то за пределами настоящего, таится в глубине прошлого, а может быть, его следует искать в том фатальном ритме рождений и смертей, что был задан бог знает когда и бог знает когда переменится.

Первые зрители фильма «Глубокой ночью», зрители 1946 года, после выхода из кинозала начинали видеть в каждом обыденном мгновении пугающую тайну. Казалось, еще шаг — и головой в пропасть. Сегодня, смотря тот же фильм, мы видим в нем стремление к какому-то взаимному примирению поту- и посюстороннего начал, видим попытку оправдания и сглаживания житейской неопределенности, так явственно проступающей за портретами действующих лиц,— мистической предопределенностью, необъяснимой и необоримой.

А вот и другой нашумевший фильм тех лет — «Добрые сердца и диадемы» (1949) Р. Хеймера с Алеком Гиннесом по крайней мере в полдюжине ролей. Снова не вполне реальная, гротесковая, сказочная даже история, рядящаяся тем не менее в одежды вполне житейские. Снова встреча со множеством смертей, каждая из которых мало что значит, ибо опять-таки служит скорее символом неких сверхчеловеческих стремлений, подлинное содержание которых не исчерпывается рассказанным сюжетом, а словно бы им только маскируется. Пусть в этом фильме ореол тайны переместился, и призрачным духом овеяны не столько причины, сколько следствия жестоких поступков героя,— важно, что и здесь, в объятьях «черного юмора», господствует тот же причудливый фатализм.

Фильм «Добрые сердца и диадемы» пародирует историю молодого честолюбца, который упражняется в хитроумных способах уничтожения богатых и знатных родственников, стоящих на его пути к наследству. Первый — сюжетный — план скрывает из виду тему более глубокую и более существенную. Почему все жертвы героя, всех этих монстров д'Аскойнов, в том числе и тетушку-суфражистку, играет один Алек Гиннес? Демонстрация чуда актерского перевоплощения? Но здесь же скрыта главная идея фильма. Это стоглавый дракон, гидра, которую бьют — не убьют, обезглавят — а она жива. На месте одной головы, одного лица возникает новая голова, новое лицо — точь-в-точь такое же, как раньше. Борясь с таким необоримым противником, поневоле усомнишься в своих силах.

В новеллах фильма «Глубокой ночью» говорилось о том, до какой ужасной степени каждый человек — обыкновенный лондонский житель хотя бы — связан в каждом своем поступке своим далеким, самому ему не известным прошлым, общим прошлым своего рода, нерасчленимым, неразложимым на века и личности. В «Добрых сердцах и диадемах» А. Гиннес — человек с тысячью лиц — олицетворяет многоликость и, самое главное, безликость той силы, с которой взялся бороться герой. В обоих случаях демонстрируется тягостная, необоримая бесконечность явлений и типов, обводящая любого героя и любую его жизненную активность магически безвыходным кругом. В «Добрых сердцах и диадемах» один человек незаметно подменяет другого. В фильме «Глубокой ночью» один человек живет в другом. Данное решение данного человека, как и данный его поступок, теряют самостоятельный смысл. Это, собственно говоря, не его решение и не его поступок.

Нечто подобное, могут нам сказать, было еще в античной трагедии. Но при чем здесь античная трагедия? В античной трагедии человек проявлял себя в полной мере, он вершил над собою суд по законам своего мира, его личная судьба, его личность была вознесена на котурны — чтобы лучше, яснее видеть всеобщий смысл бытия. В фильмах же, которые мы только что вспомнили, для личной судьбы, личности, личной трагедии просто не остается места. Место одного человека занято другим. Люди взаимозаменяемы. Каждого жизненная спираль рано или поздно возвращает туда, где уже побывал его двойник.

«Я здесь уже когда-то был»,— назвал одну из своих пьес Пристли, увлекавшийся перед второй мировой войной мыслями о «спирали времени», которая, хочет того человек или нет, проведет его по жизни так, как до него уже кто-то прожил. В другой пьесе Пристли мелкий чиновник попадает на Воды Иорданские, и на эдаком фоне все поступки и чувства «маленького человека» естественно приобретают непривычные масштабы. На том же принципе — совмещения несовместимого — построена и вся послевоенная драматургия

«Короткая встреча». Лаура — Селия Джонсон, Алек — Тревор Ховард

Элиота. И его персонажи, тяготясь своей заурядностью, необязательностью своего существования, заняты напряженными поисками своих духовных двойников — мифологических, литературных, да любых: лишь бы почувствовать себя тенью, отбрасываемой благородной фигурой, которую хотя бы не забыли за столько веков. Большая тоска, страшное неверие в себя живет в этой мечте о двойнике. Большой тоской дышали первые послевоенные английские фильмы.

Так английское киноискусство реагировало на конец войны, на вновь воцарявшееся безвременье, на то, что даже мировая катастрофа не смогла в Англии ничего переменить.

Двойники-призраки, двойник-кукла Майкла Редгрейва, двойник-покойник Орсона Уэллса (из «Третьего человека» К. Рида), оборотни Алека Гиннеса, Питера Селлерза, Нормана Уиздома,— одно время двойник в английском фильме был чем-то само собой разумеющимся. Мотивы вольного или невольного двойничества проникли в детектив и в психологическую драму, в комедию и в трагедию — во многие фильмы и во многие жанры.

Двойной жизнью — на людях и наедине с собой — живут многие герои, сыгранные «звездами» 40-х годов — Лоренсом Оливье, Ральфом Ричардсоном, Тревором Ховардом,— старательно оберегающие от окружающих свой секрет, свое «второе» потаенное естество. Чувствуя несогласие с навязанной им в жизни ролью, они тем не менее стоически приемлют ее, ибо роль эта отрепетирована из поколения в поколение, без нее человек лишается корней, лишается места в обществе, вне которого он себя не мыслит. Вопрос стоит так: либо принять все бесчисленные ограничения, низводящие каждую жизнь до повторения, дублирования другой такой же жизни; либо «выбыть из игры», обрекая себя на остракизм и гибель.

Лишь считанные минуты принадлежат этим герои самим себе, своему чувству, своим живым привязанностям. И в эти минуты их глаза,— в остальное время либо затянутые вежливо-равнодушной пеленой, либо полные немигающей исполнительности,— в эти короткие мгновения их глаза поблескивают затравленной тоской и каким-то необъяснимым смущением. Теряется при встрече с чувством герой Л. Оливье — рыцарь чести и долга, мужественный, бесстрашный воин, воодушевляющий своей отвагой флотилии и армии. Беспокойство, стыд, обреченность не покидают влюбленных — Тревора Ховарда и

Селию Джонсон, в «Короткой встрече» (1945) Дэвида Лина, фильма о короткой встрече немолодых людей, так и не отважившихся на любовь. В «Поверженном идоле» К. Рида глаза дворецкого — Р. Ричардсона при встречах и расставаниях с любимой женщиной наполнены почти паническим замешательством. Натянуто, неестественно этот персонаж ведет себя и в любви и при исполнении деловых своих обязанностей. Все время настороже, он по сути дела не принадлежит ни той, ни другой своей жизни. У человека нет своей жизни: двойная жизнь загнала его в тупик.

«Поверженный идол» (1948) вместе с двумя другими фильмами — «Выбывший из игры» (1947) и «Третий человек» (1949) — составили знаменитую послевоенную кинотрилогию Кэрола Рида. (У нас К. Рида помнят по «Козленку за два гроша» и снова полюбили за «Оливер!» на VI Московском фестивале.)

«Выбывший из игры» рассказывал романтическую историю о загнанном ирландце (его играл Джеймс Мэйсон), не то подпольщике, не то гангстере. Раненный в перестрелке с полицией, он ищет пристанища и не может его найти в переполненном людьми городе. Не все захлопывают перед ним дверь. Иные более жестоки. Оттягивая его встречу с полицией и со смертью, они читают ему нотации, фиглярствуют, произносят монологи о смысле веры, искусства. А он медленно, долго агонизирует. В течение всего фильма он уходит из жизни. Жизнь провожает его вероломным шутовством, ехидными чудачествами. Жизнь попросту не замечает его,— как и та маленькая девочка, что забежала в очередное его неверное убежище вслед за своим мячиком. Жизнь использует его в своих корыстных или демагогических целях,— чтобы с его помощью, принеся его в жертву, оправдать самое себя. Все, кого встречает беглец на своем крестном пути, заняты самооправданием, пытаются длинными речами-проповедями оправдать свое предательство и свое равнодушие. Все, кроме одной. Эта одна — встреченная им случайно, как и другие,— идет за ним. Не для того, чтобы его спасти,— в этом мире ни для кого нет спасения,— а чтобы разделить с ним его побег и его мученический конец. Фильм кончается под завывание двух сирен — полицейской, настигающей героя и его подругу, и пароходной, уносящей вдаль их мечту о несбыточной свободе.

Во втором фильме трилогии — «Поверженный идол» — сюжетное движение тоже как будто бы определяется вмешательством полиции. В полицейском участке под надписью «Разыскивается преступник» красуется фотография дворецкого, героя фильма (Ральф Ричардсон). Но эта фотография не будет использована в сюжете, где речь пойдет о другом убийстве, а еще о разбитой жизни трех взрослых людей и о мальчике — уже все помнящем, но еще ничего не понимающем, теряющемся в нелепых догадках, понукаемом разными взрослыми стать на сторону всякий раз другой, кому-то выгодной правды. Глазами этого мальчика зрители видят эту странную жизнь: с подслушиваниями, подглядываниями, доносами, с вкрадчиво-жестокими полицейскими, с тайнами и смутным, двойным смыслом всего происходящего.

В «Третьем человеке» все эти ридовские мотивы конкретизируются в атмосфере разоренной послевоенной Вены, где, чтобы выжить, не обойтись без преступления. Этого может еще не понимать заокеанский журналист, заброшенный волей случая в разорванный на сектора, разоренный, голодающий, чужой самому себе город. Но это прекрасно известно и местному спекулянту (Орсон Уэллс) и преследующему его английскому коменданту (Тревор Ховард). Эти двое, посвященные, знающие подлинный размах охватившей город коррупции, твердо держатся своих ролей — преследуемого и преследователя, преступника и карателя,— но полны при этом горького скепсиса, слишком хорошо понимая временность, относительность данного распределения ролей. А наивному журналисту-американцу (Джозеф Коттон) уготована незавидная роль предателя. Так карается авторами фильма тот, кто не может понять суть жестокой, заблудшей жизни-маскарада, едва ли исправимой с помощью комендантов и полицейских.

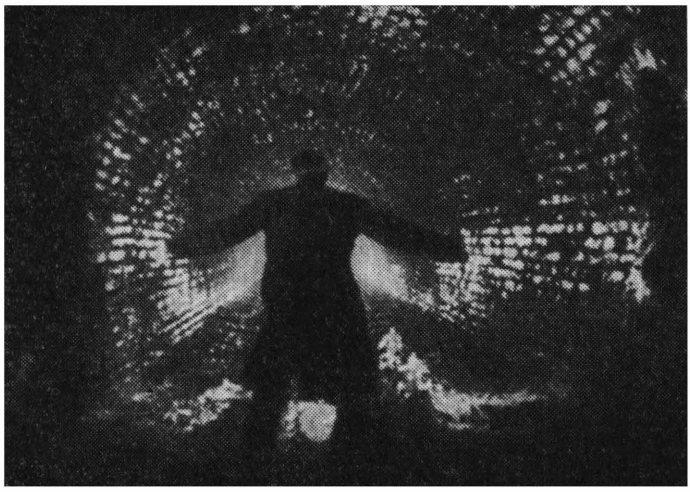
Охота на человека. Перемещенные лица. Люди без национальности, без профессии. Реальные смерти, фиктивные похороны. Перед нами жизнь, утратившая направление, боящаяся своей тени, и в своей тени готовая укрыться от слепящего полицейского фонаря, который служит здесь единственным источником света. Во всей кинотрилогии Кэрола Рида одинокий, поистине маленький человек, отверженный другими, отвергнутый самим собой, безуспешно пытается укрыться от нависшей над ним темной громады жизни. Безвыходные лабиринты улиц и подземелий, тяжелая — как цепи каторжника — сеть парадных и черных лестниц, тупая мощь памятников и развалин, чужие лица прохожих — все это знаки, поминутно указывающие героям К. Рида на их уязвимость, заброшенность, ненужность в мрачном мире, утратившем связь с живым человеком.

В памяти эти фильмы оставляют как бы двойной след. Отдельно стоят безжизненные лестницы, закоулки, мертвая твердь города. И сами по себе всплывают лица: мерцающая, «джокондовская» улыбка спекулянта — Орсона Уэллса, немигающие, исступленные глаза ирландца — Джеймса Мэйсона, короткий, убегающий взгляд коменданта — Тревора Ховарда. Бледные, призрачные лики...

То пронзительно, то надсадно патетический, бесприютный мир К. Рида и мир двойников и призраков из послевоенных английских комедий и камерных «фильмов ужасов» — из «Добрых сердец и диадем», из «Глубокой ночью» — это один и тот же мир. Существование героев и здесь и там отчуждено от своей сущности, физическая явь только усугубляет сомнения в духовной реальности, духовной оправданности происходящего. Жизнь боится себя и себе не верит. Ресурсы веры исчерпаны. Зыбкий туман — лейтмотив множества послевоенных английских лент — колеблет реальные очертания предметов и явлений. Люди, дома, судьбы на глазах двоятся. На этой грани бытия и небытия двойник становится шатким символом неизменности человеческих типов, качеств, отношений, неизменности зловещей и окончательной.

●

Но вот перед нами возникает новое лицо — похожее и все-таки другое. Меньше морщин, чем у привычного послевоенного героя. Меньше скованности, напряжения, нет печати постоянной слежки, боязни что-то выдать при чужом. Прежнее затравленное или смутно-тревожное выражение сменилось иным: взыскующим и горьким. Перед нами Ричард Бер-



«Третий человек»

«Оглянись во гневе». Джимми — Ричард Бертон, Элисон — Мэри Юр, Клифф — Гарри Реймонд

тон в роли Джимми Портера из «Оглянись во гневе» (1958) — фильма Тони Ричардсона по пьесе Джона Осборна.

«Сердитый молодой человек» не отводил глаза в сторону, взгляд у него был твердый и для английского киногероя — новый. Это взгляд человека, который, хоть и слаб, и подвержен всевозможным комплексам, и сторонится жизни, как может, а все-таки нечто твердо в ней не приемлет, с чем-то никогда не примирится, что-то никому не уступит.

Спору нет, важно, что с фильмом Т. Ричардсона английский экран начал как бы заново ориентироваться в окружающем мире,— отказавшись от театральных интерьеров и метафизических композиций в пользу реальных домов и улиц реального провинциального городка. Но самая важная перемена заключалась в новом взгляде героя, в новой твердости, появившейся в его глазах. Твердости не героической, не стоической, как у персонажей военных лет, хотя что-то военное в нем и чувствовалось. Он насторожен, как и его предшественники на английском экране, но в его настороженности — вызов, принципиальный отказ играть написанные для него жизнью, предписанные ему роли,— в их числе и роль героическую.

Воцарившись на экране в 60-е годы, английская «новая волна» — режиссеры Тони Ричардсон, Карел Рейш, Линдсей Андерсон и другие,— принесла с собой собственную классификацию киногероев, поделив их на тех, кто отказывается «играть роли», заимствованные из буржуазной повседневности, и кто с готовностью это делает. С первыми у авторов внутреннее родство. С другими, «комедиантами», у них разговор короткий.

«Комедиант» (1959) — назывался следующий за «Оглянись во гневе» фильм Т. Ричардсона, снова снятый по пьесе Осборна. На роль человека, согласного на любую роль, комедианта на сцене и в жизни, был приглашен (роль написана в расчете на него) Лоренс Оливье — «звезда» предыдущего поколения. Здесь Л. Оливье предстал фигляром, существом без царя в голове и без почвы под ногами; приспособленцем, не знающим к чему теперь приспосабливаются; обманутым обманщиком; аристократом среди ничтожеств и ничтожеством среди аристократов; конченым человеком, прячущимся за маской счастливого идиота. Это был не главный враг новых героев, только еще выходивших к английскому кинозрителю, но один из главных помощников их врагов.

На одно мгновение, в самом начале фильма «Комедиант», перед зрителями промелькнуло лицо незнакомого актера. В роли сына комедианта, который с завидной лихостью отправляется на ближневосточную войну (откуда он не вернется), впервые выступил в кино Альберт Финни. Одновременно А. Финни сыграл главную роль в фильме Карела Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960; это снова была экранизация — повести А. Силлитоу).

Не зря переворот в английском художественном кинематографе 60-х годов готовился документальными фильмами из жизни рабочих и служащих. Артур Ситон — герой Финни — попал в фильм К. Рейша не только со страниц экранизированной повести, но прежде всего из документальных лент того же Рейша, того же Ричардсона, того же Андерсона — участников группы «Свободное кино».

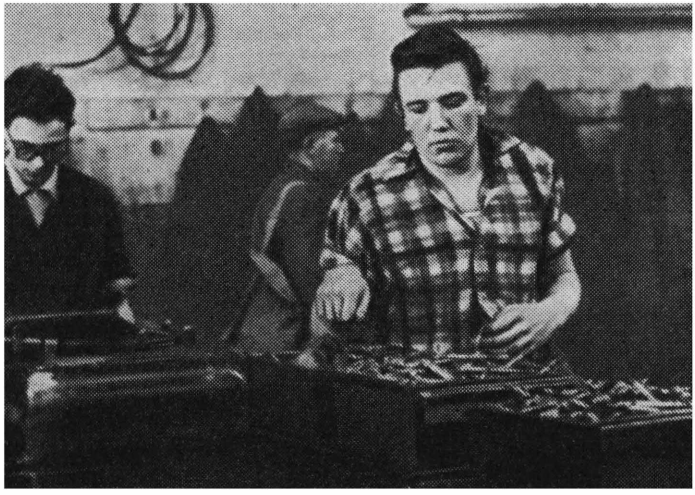
Эти ленты, посвященные трудам и дням английских рабочих, ненавязчиво, но твердо указывали на глубокие корни того уклада

жизни, которым никогда не поступится трудовая Англия. «Мы, парни из Ламбета», «Каждый день, кроме рождества», «Векфильдский экспресс», «Мамочка не позволяет»,— названия этих документальных картин передают господствующий в них дух будней. Бесхитростная хроника трудового дня на рынке Ковент-Гарден или сценки, запечатлевшие, как рабочая молодежь проводит свое скупо отмеренное свободное время, возвращали будничной каждодневности ту самую определенность, весомость и даже, если хотите, однозначность, которых так долго недоставало на английском экране. Это были фильмы о жизни, повторяющейся изо дня в день и из поколения в поколение, но жизни осмысленной, полной достоинства и необходимости. Люди здесь нужны всем и друг другу. Никто не лишний. Каждый на своем месте. В глазах героев — не сыгранных перед камерой, а камерой замеченных — усталость отработанного дня, товарищеская солидарность, гармония общих жизненных целей.

Такова среда, в которой живет герой «В субботу вечером, в воскресенье утром» — первого художественного фильма К. Рейша.

Однако герой, сыгранный А. Финни,— рабочий только во-первых. Во-вторых, он «антигерой», «нонконформист», он из тех, кто «больше не играет». На словах его жизненная философия сводится к тезису: «Урвать бы кусок — и дело с концом». Этой закадровой декларацией, произнесенной с металлом в голосе, начинается фильм. На деле Ситон к этому тезису не сводится. Он и волнуется, и страдает по-своему, и фордыбачит, и хулиганит. Он отвоевывает у будней каждую лишнюю минуту — ради чувства независимости, ради самой этой войны. Он презирает всех, кто живет, как положено: отца ли, соседок, мужа своей любовницы, мастера по цеху. Те на всю жизнь отлучили себя от своих чувств, покорно согласились с окружающим ритуалом, безропотно принимают в нем участие. Ситон своих чувств не стыдится — в них для него вся правда.

Фильм посвящен будням героя. Так, он каждое утро торопится на завод, каждый день работает, каждую субботу идет со своей Брендой в пивную, а потом к ней домой — муж с ребенком уезжают на «уик-энд» к морю. Мать с отцом, вечно хлопочущие по дому, соседи, шумный цех, рыбалка, карусель в парке — все это будни Ситона. Однако мироощущение героя-«нонконформиста» выводит его за рамки будней. Погруженный в будни, он им не подчинен, но ни о каком раздвоении личности при этом и речи быть не может. Ситон весь тут, в этой неугомонности и в этой



«В субботу вечером, в воскресенье утром». Артур — Альберт Финни

«Вкус меда». Джо — Рита Ташингем, Джеффри — Марри Мелвин

самоуверенности, в удачливые минуты и в дни невезенья, с друзьями и недругами — один на всех.

Под стать белозубому «нонконформисту» А. Финни — юная героиня Риты Ташингем во «Вкусе меда» (1962) Т. Ричардсона. И ее девиз: жить как живется, а не как велят. И она не сводима к одному только девизу. За неприветливыми гримасами, за ужасно уродливой, но самой открытой из улыбок виднеется твердый орешек характера. Сюжет «Вкуса меда» сам по себе ничего не решает. Сюжет этот так же бесхитростен, как и пьеса Ш. Дилени, по которой снят фильм. Сюжеты повторяются — герои неповторимы.

Мы видим Джо за прилавком,— как видим Ситона у станка. Мы видим и Джо и Ситона на свидании, в обычнейших ситуациях и в драматические моменты. Мы с ними и на вечеринке и при скандале. Мы узнаем о беременности, родах, абортах. Мы свидетели попоек и драк. И всюду новые герои упрямо остаются самими собой — каждый раз это один и тот же человек, то же лицо, то же сочетание постоянной настороженности и готовности отвести от себя очередную иллюзию, очередной обман,— чтобы ничто не мешало прямо смотреть на жизнь. Даже кривое зеркало не в силах во «Вкусе меда» решительно исказить облик Джо — Ташингем. Такое лицо дважды не встретишь.

Ни с кем не спутаешь и Мэчина — Ричарда Харриса из «Этой спортивной жизни» (1963; Л. Андерсон снял этот фильм по роману Д. Стори). Простая, иногда отталкивающе грубая внешность, но сколько характера в одних только губах! И этот почти всегда насуплен, готов к обороне. И этот надеется только на себя и одному себе верит. И ему подавай правду без обмана, без комедии, а раз драка, так на то она и драка, чтобы в ней побеждать. Из нерасчленимой массы жизни, из сотен тысяч таких же, как он, Мэчин — Харрис вышел, чтобы драться за себя и за себя побеждать: «Они ползают на брюхе, а я хватаю жизнь за горло!»

Людям, обществу Мэчин ничего не должен: он не приучен одалживаться, он приучен драться. Но когда чувство к миссис Хэммонд вынуждает его учиться другому, человечному отношению к ближнему, он оказывается самым неспособным учеником. Все навыки, приобретенные им в битве жизни, здесь, в мире чувств, психологии, оборачиваются уродством, если не извращением — то смехотворным, то омерзительным, то жалким. В мире чувств — это испытательная среда для всех новых героев — Мэчин беспомощен. Неотвратимо приближается развязка. Мэчин остается один. Брошенный женщиной, которую мучительные отношения с ним довели до смертельного припадка, не любимый больше товарищами, покинутый покровителями, не нужный даже болельщикам, он в который раз выходит на спортивное поле, один, один из многих.

Три лучших фильма английской «новой волны» — «В субботу вечером, в воскресенье утром» К. Рейша, «Вкус меда» Т. Ричардсона, «Эта спортивная жизнь» Л. Андерсона — составили соответственно эпическую, лирическую и драматическую части единой повести о «нонконформистах» из английской рабочей среды. Цельность этих фильмов — от единого мироощущения их создателей, впервые за многие годы приобщивших английский экран к будничным проблемам людей из низших классов к исследованию самого демократического быта, увиденного камерой во всей его небудничности, по-новому взглянувших на со-

отношение быта и морали, психологии и социальных закономерностей, создавших новый тип английского киногероя.

Это не столько герой, сколько антигерой. Ничего героического в его жизненной позиции нет. Это не борец за социальную справедливость — отнюдь нет. Но его глазами авторы «сердитых» фильмов видят проявления социальной несправедливости, видят их вокруг нового героя и в нем самом.

Вокруг героя, рядом с Мэчином из «Спортивной жизни», Ситоном из «В субботу вечером», Джо из «Вкуса меда» идет своим ходом жизнь: бурно суетится матушка Джо, тщетно пытаясь устроить получше свои делишки; застыл у телевизора отец Ситона; поджав губы, соседка отворачивается от роскошных подарков «деклассированного» Мэчина. Обычное течение жизни — ее «средний план».

Время от времени среди усталых и озабоченных лиц, окружающих новых героев, мелькают гладкие, спокойные, уверенные физиономии. Сразу видно — «обманщики». Эти не столько живут, сколько других учат жить, командуют, погоняют, наказывают непослушных. Уивер и Сломер — фабриканты, богатые покровители регбистов из «Этой спортивной жизни»; будущий тесть Джо Лэмптона из «Пути в высшее общество»*; цеховой мастер — враг Ситона; частный врач из «Угловой комнаты»; рыночный инспектор из «Оглянись во гневе»; бесчисленные лекторы, телеобозреватели, политические деятели.

Обман глядит отовсюду. Обман сидит за столом управляющего. Обман в окошечке кассы. Обман в халате врача. Обман на экране телевизора. Куда ни посмотришь — везде обман. И всеобщее согласие с обманом, всеобщее в нем благорастворение.

Не в этом ли первая причина того напряжения, что чувствуется в молодых киногероях — им предстоит самутверждение в мире, где все давно утверждено, успело прикрыться пеленой фальшивой идеологии, обзавестись армиями безликих защитников порядка, подернуться будничной рябью?

Герои фильмов Т. Ричардсона, К. Рейша, Л. Андерсона не представляют себе правды, бытующей отдельно от их каждодневного существования, от их образа жизни, от них самих. То, что вещают с парламентской трибуны или телеэкрана гладкие, сытые говоруны, не может быть правдой. Правда не бывает сытая и гладкая. Из дешевых слов говорунов она не составится — в лучшем случае выйдут новые абстракции да фикции. Правда — не в заведенном порядке вещей.

Скуластые, косноязычные, нескладные герои прежде всего остро чувствуют свое неподменное бытие, свой характерный облик, свое присутствие в жизни. Новому английскому кинематографу были так дороги их отнюдь не блистающие ни красотой, ни духовностью лица, потому что это лица, а не маски. Был так дорог их бедный, грубый язык, их хриплые голоса, потому что все это говорило о неподдельной реальности их существования, а не о благоприобретенном умении прятать за словами истинные намерения.

Увлеченность житейской подлинностью, неприкрашенной достоверностью, пристальный интерес к простейшим, материальным основам демократического быта, пафос социального документа — эти исходные моменты породнили новое английское кино с эстетикой неореализма. Как в свое время неореалисты, молодые английские режиссеры без стеснения выставили на всеобщее обозрение прозаическую житейскую подноготную. Как и у неореалистов, в их фильмах заняло важное место утверждение неоспоримости первичных человеческих потребностей, связанных с законами общества и живой природы. Беременность, рождение ребенка, болезнь, смерть — и еще стирка, еда, сон, хозяйственные хлопоты — у англичан, как раньше у итальянцев, приметы быта сливаются с приметами самой жизни.

Любители аналитических параллелей могут при желании обнаружить и более глубокое родство. Скажем, взаимоотношения главных

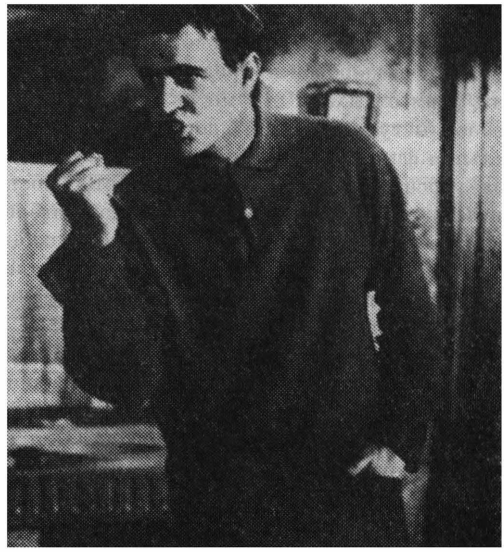
---

* Мы не забыли об этой картине Д. Клейтона по роману Д. Брейна. Напротив, наши зрители ее очень хорошо помнят; это был фильм, переориентировавший нас, как и самих англичан, по отношению к английской кинематографии, долгие годы — развлекательной, старомодной, на этот раз — проблемной, современной.

героев «Спортивной жизни» вполне могут напомнить о Дзампано и Джелсомине из феллиниевской «Дороги». Близость мотивов здесь очевидна: грубая, животная, не укрощенная человеческими нормами сила, воплотившаяся в персонажах Энтони Куинна и Ричарда Харриса, подавляет и губит другое человеческое существо, лишь в малой степени приспособленное к жестоким требованиям жизни. Близко и происхождение этого мотива. Л. Андерсону,— а за несколько лет до него Ф. Феллини,— понадобилось разорвать бытовую неореалистическую канву, чтобы за пределами натурализма почувствовать новые, более прочные точки опоры.

Все это так, но за кадрами неореалистов стояло другое время. Нет в английских фильмах 60-х годов небритых лиц, голодных глаз, патетической толпы безработных, ажиотажа черного рынка. (Это было,— но у К. Рида, в его трилогии, с неореализмом не связанной.) Перед нами нет опустошенной и беспризорной страны, нет людей, истосковавшихся по крыше над головой. Показана, напротив, жизнь более чем регламентированная, стабильная, упорядоченная. Показаны люди, тяготящиеся этой тотальной регламентацией.

Характерный пример. Едва ли не самой трагической, вопиющей о сострадании была для неореалистов тема беззащитной и бездомной старости. Образ Умберто Д. и его скитаний в поисках пенсии стал хрестоматийным. Единственный английский фильм шестидесятых годов, в центре которого одинокая старость,— «Шептуны» (1967) Брайана Форбса, автора «Угловой комнаты». Фильм этот показывает, насколько резко переместило время акценты. Здесь общество в лице деловитых хлопотунов-администраторов готово взять на себя целиком заботу об одинокой старухе (в главной роли — Эдит Эванс), готово опекать ее до самой смерти. Бедная женщина не принимает насильственную опеку, прячет от нескромного официального глаза свои несчастья, свои болезненные фантазии. Официальные опекуны ополчаются на жизнь беспомощную, изуродованную, жалкую. И все же, по замыслу авторов фильма, в жалкой роли выступают как



«Эта спортивная жизнь». Мэчин — Ричард Харрис

раз они, люди-винтики, в обязанности которых входит упорядочение, обезличение естественной стихии жизни, даже если это жизнь, полная дурных черт: скрытности, жадности, пустых выдумок, все же она «своя», одна, неповторимая. Мораль фильма: и никчемные люди нужнее жизни (а жизнь нужнее им), чем методичная деятельность служителей «прогресса ради прогресса».

Не случайно такое существенное место занял в новых фильмах традиционный британский «уик-энд», а фильм, утвердивший мировую репутацию английской «новой волны», называется «В субботу вечером, в воскресенье утром». Дело не только в том, что характерный образ английской трудовой, демократической среды, воссозданный в новых фильмах, был бы неполным без этих ярмарок, каруселей, тира, мюзик-холла, без шума и тесноты пивных, без футбола на пустыре, одинокой рыбалки в ближайшем пригороде, оглушительного рева стадиона. Дело не только в том, что «в субботу вечером, в воскресенье утром» легче рассмотреть Ситона-человека, поскольк-

ку тот ведь недвусмысленно заявляет: «Работаю, чтобы жить!» Дело даже не в осуждении убогой и нездоровой природы навязанных людям форм отдыха. (Этот мотив особенно явственно выступает у Л. Андерсона в документальном фильме «О, страна мечты!».) Существо дела кроется, на наш взгляд, в потребности указать на праздную, «воскресную», отброшенную обществом людей-винтиков, избыточную, с точки зрения этого общества, энергию, которой переполнены новые молодые герои.

Артура Ситона из «В субботу вечером, в воскресенье утром», вообще говоря, можно было бы назвать так, как называли с полным правом другого героя, сыгранного А. Финни в неожиданно экранизированном Т. Ричардсоном «Томе Джонсе» (1963),— «естественный человек». И Том Джонс и Ситон не понимают социальных условностей, смотрят на вещи просто, чужды лицемерной морали, живут как живется, позабыв о примерных добродетелях и в пороках не так уж погрязая. Но мы в другом веке, и рабочий велосипедного завода Ситон это не «естественный человек». Ситон, Джо из «Вкуса меда», Мэчин из «Этой спортивной жизни» и с десяток других новых киногероев воплощают собой сгустки лишней энергии, не учтенной в жизни как она есть, как она установилась, не поддающейся ни разумному употреблению, ни классификации, с точки зрения известных буржуазному обществу типов, категорий, не имеющей своей графы в социальном балансе.

Агенты буржуазного общества — не обязательно полицейские или живодеры-фабриканты, это может быть и миловидная простушка Дорин, заявляющая свои права на Ситона под конец «В субботу вечером, в воскресенье утром», это может быть и мать родная («Вкус меда», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию»). Все они стремятся обуздать лишнюю энергию, сделать наших антигероев такими же, как все. Те сопротивляются, лезут на рожон, становятся «все невозможнее».

В фильме Т. Ричардсона «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962) этот конфликт указывается с назидательной прямолинейностью. Перед зрителями является еще один английский «нонконформист» — почище прежних. Актер Том Кортни как будто подыгрывает антагонисту своего героя — директору исправительной колонии, куда попадает за кражу Колин Смит,— таким непривлекательным, уязвимым, с любой точки зрения, предстает сперва этот подросток; с волчьим оскалом, со спутанной копной на лбу, словно бы не проснувшийся еще к сознательной жизни. Сначала может показаться, что колония — благоустроенная, гуманная, передовая — подходящее место для перевоспитания подобного типа, если этот тип вообще годен к перевоспитанию. Затем именно в Смите обнаруживается потенциал независимости: именно с ним связано минутное торжество духа, победа человеческого начала над покорным стадным инстинктом.

«Одиночество бегуна на длинную дистанцию». Колин — Том Кортни

В задуманном директором колонии эксперименте Смиту достается роль подопытного.

Его — без охраны, одного — выпускают за ограду на тренировку. Смит хорошо бегает, и директор хочет, чтобы он победил в матче со школой для «нормальных», то есть свободных ребят. Первая часть эксперимента директору вполне удается: подросток не сбежал, вернулся в колонию. Во время матча все тоже идет гладко, как задумано. Смит оставляет далеко позади своего свободного соперника. Но перед финишной лентой происходит нечто непредвиденное — бегун-колонист испытывает прилив свободного чувства, понимает вдруг, что не хочет быть подопытным, не хочет превращаться в покладистый винтик и — останавливается как вкопанный, проигрывает. Так побеждает в нем человек. А директор (его играет Майкл Редгрейв; прежним «звездам» теперь достаются именно такие роли) и вся его утонченная, наукообразная система приведения людей к общему знаменателю терпят моральный крах.

Итак, общество — тюрьма, пусть и образцовая: с хорошей одеждой, хорошим питанием, щадящим трудовым режимом. Человеку,— если он хочет побыть немного человеком, не вечно терпеть заключение,— остается одно средство: упрямое неповиновение. Общество отрицает за ним право на «свою жизнь». Хорошо же: он отвечает «отрицанием отрицания».

Развитие новых английских режиссеров от фильма к фильму показывает, что мы не навязываем эту формулу их первым лентам, что такой общий смысл был там заключен, хотя, казалось бы, молодые режиссеры избегали общих формул, всячески конкретизируя социальную среду, ручаясь своей поэтикой за достоверность рассказанных жизненных историй.

Но тотчас же вслед за «В субботу вечером, в воскресенье утром» К. Рейш снял «Ночь должна наступить» и «Моргана». Вскоре после «Оглянись во гневе», «Комедианта», «Вкуса меда», «Одинокого бегуна», «Тома Джонса» к списку работ Т. Ричардсона прибавились «Мадмуазель» по Ж. Жене, «Любимая» по Э. Во, «Моряк с Гибралтара» по М. Дюра, «Смех в темноте» по В. Набокову. Критики — кто с возмущением, кто с одобрением — заговорили, что «сердитые» перестают сердиться, что прежние темы вместе с прежними героями преданы забвению, что налицо чуть не мгновенное перерождение эстетики и мировоззрения. Нет оснований для таких утверждений. А если есть, то начинать нужно с тенденций, проявившихся с первых шагов этих режиссеров. Все здесь началось с «сердитого» «нонконформизма» и все в него упирается.

В фильме К. Рейша «Ночь должна наступить» (1964) тот же А. Финни играет маньяка — убийцу женщин. Существование героя резко — куда уж резче, ударом топора — делится пополам. Долгое время это нормальное существование человека без определенных занятий, устраивающегося на работу кем-то вроде лакея в богатый загородный дом. Он весел, предупредителен, заражает всех обитателей дома своей жизнерадостностью. Потом наступает помрачение рассудка, и он — убийца. Пока припадка нет, перед нами еще один знакомый герой А. Финни, новый Ситон, веселый озорник, да и только. Потом берет верх болезнь.

В продолжение фильма зрители пребывают на грани, за которой избыточная, бьющая через край, незаурядная человеческая энергия превращается в движущую силу патологического убийства. Рубеж перейден — и человека больше нет: есть спутанный комок агрессивных рефлексов, остекленевший взгляд, немеющие в судороге руки.

Следующая картина К. Рейша «Морган» (1965) отснята по пьесе Д. Мерсера «Подходящий клинический случай». И здесь герой — его играет Дэвид Уорнер — кончает в психиатрической больнице. Но и здесь все упирается в одержимость, отделяющую Моргана Делта от эгоистической заурядности, которая управляет жизнью послушных буржуазным общественным установлениям и общественной несправедливости людей-винтиков. «Смотри у меня!» — напутствует Моргана после очередной его выходки полисмен. «Я смотрю,— парирует юноша,— только скажите мне, пожалуйста, куда смотреть?» От пестрой столичной неразберихи — прощайте рабочие окраины! — у Моргана действительно глаза раз-

«Морган, подходящий клинический случай». Морган — Дэвид Уорнер

бегаются, от невозможности ухватить главную суть житейской карусели ум заходит за разум. Цель существования утрачена в изобилии средств к существованию.

В «Моргане» выходит на первый план тема, присутствующая во всех «сердитых» фильмах,— столкновение (а не дублирование, как в предшествовавших «сердитому» кинематографу фильмах о двойниках!) довоенного и послевоенного времени. От голодных тридцатых годов Моргану, как незадолго до него осборновскому Джимми Портеру из «Оглянись во гневе», досталось врожденное чувство классовой ненависти: к толстым, сытым, гладким. Однако сытых стало так много, что впору самому объявить голодовку — как еще в обществе сытых доказать, что на них не похож?

Впитанные с молоком матери заветы тридцатых годов оборачиваются дурацким балаганом: Морган на всем, что ему не по душе, рисует серп и молот, но этот материнский символ веры выглядит здесь кричаще неуместно: еще одним хитрым вензелем в «поп»-орнаменте «свингующего» Лондона. Здесь все позволено — то есть ничто не принимается всерьез.

Морган знает о своем бессилии «повернуть во гневе» сытую и добропорядочную жизнь и только злит полисменов и изводит жену своей тягой к простоте существования. Все ополчается на Моргана. Жизнь угрожает ему клыками страшного Кинг-Конга, которым его пугали в детстве, и ружейными залпами рабочей дружины, о которой ему рассказывала мать. Сцена воображаемого расстрела Моргана дружиной, как и многие эпизоды этой трагикомедии, материализуют строки монологов из «Оглянись во гневе». Пытаясь перейти от слов к делу, Морган ощущает себя в том же социальном вакууме, что и первый из «сердитых молодых людей». Для настоящей революции он не подходит. Но и на стерильное мещанское прозябание не способен. Не годен к военной службе, но и к миру не годен.

Остаются эскапады — напялив шкуру гориллы, Морган выкрадывает свою, теперь уже разведенную жену у ее нового жениха-жлоба; остаются игрушечные серп и молот, обнаженные нервы. Маниакальная страсть Моргана в маске гориллы — символ болезненного кризиса ума, идей, идеологии в буржуазном «обществе изобилия», и вместе с тем это предчувствие трагической отдачи, которой чревато неоруссоистское опрощение в середине XX века.

Личность горе-революционера Моргана дробится на множество ипостасей, которые так и не могут вновь соединиться, иначе чем в агрессивном маниакальном комплексе. Режиссер судорожно примеряет своему герою маски — одну, другую, третью: горилла — зебра — возлюбленный — рабочий — анархист. Все маски не по мерке, ни одна не может скрыть возбужденного и задерганного этим маскарадом длинного потного лица. Лица усталого шута.

Арчи Райс в исполнении Лоренса Оливье («Комедиант» Т. Ричардсона) был профессиональным комедиантом, шутом по призванию, квинтэссенцией приспособленчества. Морган Делт в картине К. Рейша стал шутом поневоле — как раз не желая приспосабливаться, не желая никем становиться, но так и не сделавшись самим собой. Противоположные жизненные позиции героев сходятся так близко, что поневоле задумаешься: противостоят ли они в самом деле друг другу, не две ли это стороны медали?

Дальше К. Рейш сделает фильм об актрисе — это будет только естественно, вполне логично. Тем более что и в его «Айседоре» (1969), как нам кажется, происходит перетолкование личной незаурядности как эксцентризма, как своего рода патологии, отчуждающей героиню — Айседору Дункан — и от близких людей и от общества. Странная творческая судьба Дункан, как ее показывают, точно следуя при этом хронике жизни балерины, К. Рейш и актриса Ванесса Редгрейв, вторит в чем-то вымышленным страстям Моргана. Дункан — Редгрейв живет на грани реальной и воображаемой жизни, путая желаемое и действительное, непозволительно, с точки зрения лондонского общества, смешивая в одно правду искусства и правду жизни. Это история одержимой, вырвавшейся из-под контроля традиций и здравого смысла творческой энергии, не находящей себе должного реального воплощения, не нужной ни публике, ни будничной жизни, несчастной.

Трагедию Дункан, при всей документальной достоверности фильма К. Рейша, не приходится отделять непроходимой границей ни от «Моргана» того же К. Рейша, ни от, скажем, устрашающего происшествия, послужившего основой для «Мадмуазели» (1966) Т. Ричардсона, ни от его же «Моряка с Гибралтара» (1967), «Смеха в темноте» (1969). Во всех этих фильмах мы имеем дело с «подходящими клиническими случаями», с неисправимо-болезненными ситуациями, коренящимися в разладе между действительным положением вещей и фантастической реальностью, которая служит убежищем для героев, между пассивной житейской инерцией — уделом большинства — и бесплодной лихорадочной активностью, которая героев от большинства отчуждает. В «Атаке легкой кавалерии», фильме Т. Ричардсона 1968 года, сатирическом «антиэпосе», полном кровавых батальных сцен, рассказано, как с помощью тупоумной викторианской военно-бюрократической машины героический запал молодого офицера (в главной роли Дэвид Хеммингс) оборачивается абсурдом самоубийственной бойни. Опять погубленная — и губительная —

«Айседора». Айседора Дункан — Ванесса Редгрейв

человеческая энергия, опять не нужный никому «остаток» личности, опять обманчивый проблеск свободы в долине смерти.

Нет, не перестали «сердитые» сердиться, сердятся по-прежнему, но по-прежнему на свой лад. Последний фильм Т. Ричардсона «Нед Келли» (1970) посвящен полулегендарному австралийскому «благородному разбойнику», мстителю за бедных, грабителю богатых. Неда Келли (его играет популярнейший джазовый певец Мик Джаггер) заманивают в ловушку, обманывают, убивают. Действие фильма сопровождается балладами — одновременно старинными и модными, вызывающе

бесхитростными, рассказывающими о том, что было, есть и будет. Построенный на основе подлинных исторических документов, сюжет фильма овеян романтической легендой о мятежнике, из века в век выходящем драться с обществом богатых и неправых, погибающем и снова воскресающем — в нужном месте и в нужный час.

●

В западном искусстве прошлого века за романтизмом с неизбежностью последовал реализм. Голос романтического героя, его взволнованную исповедь реализм подверг суровому испытанию, сопоставляя с другими голосами, другими исповедями, указывая место романтической свободе в царстве реалистической необходимости. Примерно то же произошло в наш век с экспрессионизмом, с романом «потока сознания». Романтизм, широко понятый, снова и снова оживает в искусстве, снова и снова реализм приходит ему на смену. Английское кино 60-х годов не спешило подчиниться этой эстетической необходимости.

С самого начала — в этом тоже чувствовалось отличие от итальянских неореалистов — для новых английских фильмов было характерно обилие крупных планов. Казалось, авторы хотели, не мешкая, заявить: наши герои — не «маленькие люди», они не исчерпываются формирующими их обстоятельствами, условиями жизни. Переход в разряд маленьких людей — вне зависимости от того, в каком при этом стане окажешься: среди «обманутых» или «обманщиков», — сопровождался в фильмах английской «новой волны» драматической внутренней коллизией. Приобретение Джо Лэмптоном «места наверху» («Путь в высшее общество») чревато продажей души, внутренней опустошенностью, неминуемым «комедиантством». Стабилизация жизни, угрожающая Артуру Ситону («В субботу вечером, в воскресенье утром»), воспринимается им почти трагически. Это путь к обезличиванию, превращению в винтик, обеспечивающий бесперебойный ход буржуазного общественного механизма, путь к конформизму.

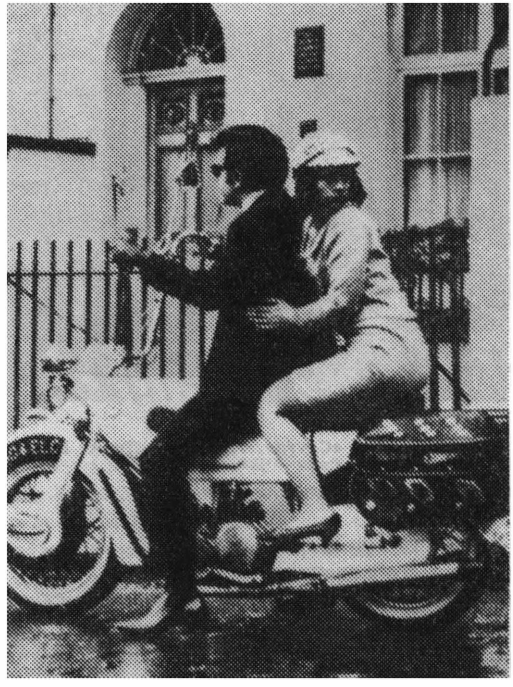
Создается впечатление, что и сами режиссеры разделяли это опасение своих персонажей. Боясь, как огня, буржуазного конформизма, новое английское кино стало с некоторых пор побаиваться и реализма, все дальше отходя от документальности, от бытового правдоподобия, от конкретной социальной проблематики — от всего, что значило так много в период самоопределения «сердитых» режиссеров. Портрет лирического героя, противопоставленного «обществу винтиков», отчужденного от этого общества, на протяжении минувшего десятилетия все более укрупнялся. С каждым новым «сердитым» фильмом — словно на той фотографии, что не дает покоя персонажу Дэвида Хеммингса в «Блоу-ап» Антониони,— черты главных героев становились все крупнее, и при этом все причудливее, все более неузнаваемыми, все менее ясными.

К концу 60-х годов ведущее место в английском кино заняли режиссеры, попытавшиеся ответить своим творчеством на очевидную нехватку, если не исчерпанность мотивов «сердитого» кинематографа.

В темпераментных фильмах Ричарда Лестера мир, утраченный в своей цельности, разлетается на бесчисленные осколки, взрывается сотнями маленьких миров. Ленты

«На помощь!»

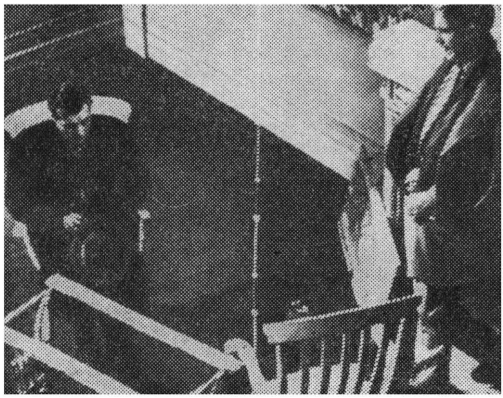
Р. Лестера — триумф монтажа, но не метафорически-рационального, а романтического, чувственного, капризного. Безостановочное движение, сцены-пародии, сцены-шутки, сцены-каламбуры. В двух фильмах Р. Лестера («Вечер трудного дня», 1964 и «На помощь!», 1966) на экране и на звуковой дорожке — приветственные гимны молодой жизни, слагаемые «битлами», так похожие на первый крик ребенка, так не похожие на выхолощенную киномузыку. В своих фильмах, особенно в «Сноровке» (1965), Р. Лестер пользуется нетерпеливым, инфантильным киноязыком, адекватным чувствам современного английского подростка. Вместе с этим подростком режиссер готов все что угодно вообразить, напридумывать, лишь бы не оставаться на одном месте, не воспринимать мир однозначно, привычно, «как все». В «Сноровке» вместе со своими неискушенными и неугомонными героями Р. Лестер откровенно валяет дурака. Юные герои пересекают Лондон на железной кровати, красят все, что попадается им под руку, в белый цвет, диктуют школьникам в классе заповедь: «Сначала должно появиться чувство».



«Сноровка». Толен — Рей Брукс, Нэнси — Рита Ташингем

Эта заповедь, иронически комментирующая попытки одного из героев научиться искусству любви, может служить эпиграфом к творчеству самого Р. Лестера. Для него самое важное — именно чувство, первая реакция человека на то, что другие принимают как само собой разумеющееся. Р. Лестер как только может поэтизирует наивность, непонимание житейских очевидностей, особенно тех из них, которые нормальному уму представляются вопиюще абсурдными, хотя для абсурдного множества людей превратились в привычную норму. Это касается буржуазного уклада жизни, войны.

Против буржуазного уклада направлены «Сноровка», «Петулия» (1969), против войны — «Как я выиграл войну» (1968). А «Жилая комната», показанная на Московском фестивале 1969 года, обращена против того и другого. Это фильм о том, как буржуазная английская семья могла бы встретить атомную катастрофу — во всеоружии своей домовитости, своих консервативных причуд, своего умения приспосабливаться к обстоятельствам и обстоятельства к себе приспосабливать. Англичане и в этих чудовищных обстоятельствах остаются англичанами. Абсурдно это или нормально? Смотря с какой стороны посмотреть. В бурлескных фильмах Р. Лестера отражена погоня живого ума за абсурдными проявлениями неживого общества. Поскольку объективной, общественной реальностью владеет — Р. Лестер в этом убежден — мертвенный абсурд, постольку в глазах режиссера оправдана и желательна любая субъективность. Если в фильмах «сердитых» к концу 60-х годов утвердилось статическое противостояние нонконформиста — и общества конформистов, то Р. Лестер отвечает на эту статику неудержимым динамизмом, надеясь на само движение,



«Слуга». Баррет — Дирк Богард, Тони — Джеймс Фокс.

а не на его конечную цель, на себя, а не на своих героев, на форму, а не на содержание.

Р. Лестеру в сегодняшнем английском кино противостоит Джозеф Лоузи — режиссер-аналитик, выбирающий обычно типичную и сложную микроситуацию, которая позволяет ему сделать общие наблюдения о взаимоотношениях людей и классов. Р. Лестер своими шоковыми монтажными стыками пренебрежительно отмахивается от каждой предшествующей ситуации — ради новых шуток, новых эпизодов, ради, как мы уже сказали, самого движения. Д. Лоузи, напротив, исключительно внимателен ко всем психологическим тонкостям, к малейшей перемене внутри данной ситуации в соотношении сил, настроений, характеров. Выжидательная позиция ученого-естествоиспытателя сообщает картинам Д. Лоузи замедленный, вкрадчивый ритм, особую, разреженную атмосферу. Режиссер как бы перебирает составные элементы каждой встречи персонажей, разглядывает, словно под микроскопом, характерные формы проявления чувств, ждет от героев невольных саморазоблачений. В фильмах «Слуга» (1963), «Король и отечество» (1965), «Несчастный случай» (1967) на примере символических и достаточно камерных историй делается попытка найти структурные первоосновы английской жизни, раскрыть происхождение социальных отношений, разделяющих Англию на враждебные классы, касты, группы. Анализ ведется так, чтобы показать взаимное отражение социальной иерархии — в личных судьбах и укоренившихся в каждой личности черт — в социальной системе.

Конфликт «Слуги», например,— странного и, как всегда у Д. Лоузи, замедленного фильма, фильма-эксперимента, — это не просто парадоксальное столкновение слабохарактерного хозяина и властного слуги. Это не анекдот, не патологический случай, а слегка зашифрованная психологическими ребусами притча — о законах, по которым строятся взаимоотношения людей там, где люди делятся на хозяев и слуг, на тех, кто только приказывает или только исполняет приказания. По законам этой жизни хозяину на роду написано принимать решения, а слуге — создавать хозяину условия, чтобы тот мог свободно принимать решения. Д. Лоузи усматривает здесь вопиющее противоречие: свобода не может зиждиться на несвободе. Пусть незаметно, исподволь, но исходная несвобода решительно даст о себе знать, выйдет наружу. Весь фильм зрителя держат в каком-то до поры до времени не разгаданном напряжении. Автор, словно притаившись, ждет проявлений внутреннего неблагополучия в этом, кажется, таком обычном буржуазном доме: богатый молодой хозяин, любимая им невеста, нанятый по объявлению превосходный слуга. Постепенно, незаметно для самих участников между хозяином Тони (Джеймс Фокс) и слугой Барретом (Дирк Богард) начинается поединок — поединок за власть друг над другом. Оба они — это и есть подлинная основа завязавшейся психологической дуэли — вступают в конфликт друг с другом, будучи уже людьми неполноценными, искалеченными теми отношениями, в которые они друг перед другом поставлены. В конце концов, когда Баррет может считать себя победителем, выясняется, что победителей здесь быть не может, могут быть только побежденные. Сломив волю своего хозяина, Баррет сам остается опустошен-

ным. И он теперь — конченый, ни на что не годный человек, поскольку его существование всецело определялось исполняемой социальной функцией, личиной слуги, надетой им раз и навсегда. Он был весь — насквозь — слугой и, перестав им быть, перестал быть кем бы то ни было.

Аналогичным образом построены и другие фильмы Д. Лоузи — «Преступник» (1960), «Ева» (1961), «Свидание, которого не было» (1962), «Несчастный случай», «Секретная церемония» (1969), «Бум!» (1970). В каждом случае речь идет о неискоренимых, сложнейшим образом взаимосвязанных пороках, разлагающих общество и человека. В фильмах Д. Лоузи перед нами разворачивается целый спектр корысти и эгоизма, демонстрируются, кажется, все разновидности этих качеств, неотъемлемых для буржуазного индивидуума.

В антивоенной ленте «Король и отечество», рассказывая о суде над дезертиром (Том Кортни) и расстреле его, Д. Лоузи стремится быть сухим и безжалостно точным. Он, однако, далек от пафоса документалистов. Ему мало фактов: важно, что́ за фактами. За нелепым и бесчеловечным назидательным судом над солдатом-добровольцем, верой и правдой служившим королю и отечеству (действие фильма отнесено к первой мировой войне), Д. Лоузи обнаруживает сложный механизм причин и следствий, заведенный надолго — пока есть армия и казармы, солдаты и офицеры, военно-полевой суд и классовое общество. Когда умный и совестливый офицер (Дирк Богард), мучительно переживающий свою роль официального защитника подсудимого, берется добить недостреленного во время казни дезертира и спрашивает его: «Вы убиты?»,—тот отвечает: «Еще нет, сэр. Виноват, сэр...» Так звучит приговор, выносимый в фильме тому обществу, что вложило в уста умирающего эту необъяснимую покорность социальным условностям. Одних общество заставляет послать невиновного на расстрел. Другого заставляет извиняться за свою мучительную, «затянувшуюся» смерть. И ничто человеческое не помогает человеку остаться человеком.

Человеческую личность как таковую мы

«Король и отечество». Каноник — Вивиан Маталон, дезертир — Том Кортни

едва ли встретим в «лабораторных» фильмах Д. Лоузи. Анатомируя своих персонажей, режиссер оперирует бесконечно малыми величинами, атомами поведения в их взаимодействии.

Фильмы Д. Лоузи оставляют после просмотра тягостное ощущение разъятого, как при вскрытии, организма: неизлечимые, разросшиеся опухоли, скрытые язвы, потаенные аномалии. Вызывая чувство необратимости человеческих конфликтов, Д. Лоузи подчеркивает шаткую основу личности своих героев, непрочную оболочку характеров, так часто объясняющую у него мимикрию, растворение одних людей в других, духовное насилие, власть человека над человеком. Повторяем, это фильмы-эксперименты, фильмы-догадки: о возможных реакциях разных элементов, из которых состоит человек, и его окружение, и общество. Это попытки вывести общую формулу человеческого существования изо всех частных проявлений тех качеств, которые Д. Лоузи обнаруживает в окружающих его людях. И кроме того, это попытки остаться на высоте объективности в мире, живущем субъективизмом.

«Блоу-ап» (1967) Антониони, снятый в Лондоне, зафиксировал, между прочим, внутреннее противоречие этого процесса. В фильме Антониони показан паралич аналитической способности человека, вооруженного совре-

«Блоу-ап». Фотограф — Дэвид Хеммингс

меннейшей техникой и весьма современным мироощущением, но — тем самым — разоруженного психологически и идеологически. От бесконечного укрупнения загадочная фотография — сюжетный центр фильма — не становится понятнее. Стремление к объективности — утверждает автор «Блоу-ап»— ни к чему продуктивному привести не может, пока герой находится в мире, где господствует крайняя субъективность, где сознательно дискредитируется сознание и личные причуды стали главной общественной необходимостью.

Иными словами, один человек не может добиться правды там, где никто не добивается правды.

Потребность отыскать и выразить средствами кино общую формулу английской жизни нашла отклик и в последней работе Линдсея Андерсона «Если...» (1969). Вторая полнометражная лента автора «Спортивной жизни» посвящена английской школе, точнее, одной из разновидностей английских школ-интернатов — «паблик-скул».

Для автора это фильм-метафора, построенный на многочисленных эффектах отчуждения. Но смотрится картина почти до самого конца, как достаточно подробное нравоописание школьной жизни. Запоминается силуэт школы-замка, где вечером в один миг гаснут все окна. Запоминается шумное возвращение учеников и учителей после каникул. Запоминается жухлый зеленый цвет дощатых перегородок между кроватями. Повествование ведется не слишком торопливо, но не беспристрастно. Это повесть из жизни школьников, рассказанная одним из них или, во всяком случае, одним из тех, кто был когда-то учеником «паблик-скул» и знает, какова она, «эта школьная жизнь». Знает, каково возвращаться после домашних поблажек (это школа для богатых детей) в атмосферу сплошной дисциплины. Начинать день с исправительного ледяного душа, а заканчивать его под ледяным взглядом обходящего спальни старосты-«хлыста». Держать дневник только в классной комнате, а продукты держать где угодно, только не в классной комнате. Высиживать на молебне и выстаивать при осмотре. Уметь подлаживаться под капризы старших и сносить насмешки товарищей. Учиться повиноваться одним и подчинять себе других.

Демонстрируется система принуждения в миниатюре. Показана сложность и продуманность системы. Чего стоят хотя бы «хлысты» — старшеклассники, выполняющие, по сути дела, все функции надсмотрщиков и карателей, так что воспитателям не нужно рук марать. Перед «хлыстом» и учитель чуть-чуть заискивает — куда же ему без «хлыста»? Показана реакция, которую вызывает система в наиболее восприимчивых и наиболее строптивых. Показано укрощение строптивых.

Лучший эпизод фильма — порка Мика Тревиса, главного героя картины (актер Малкольм Мак-Доуэлл). Тревиса вместе с двумя его приятелями вызывают в раздевалку перед гимнастическим залом и по одному приглашают на экзекуцию. Наказывают их «за общее отношение» — к учебе, распорядку дня, к школе, к «хлыстам». Пока очередь не доходит до Мика, зрители остаются за дверью зала и вместе с ожидающими порки и со всей школой, прекратившей на несколько минут обычные свои занятия, слушают мерные шаги «хлыстов» и считают удары. Выходит один из мальчиков: «Всего четыре раза!» Вот из дверей

показался второй, ухмыляющийся — пронесло. А вместе с третьим, Миком, мы входим в зал. Наглые рожи «хлыстов» заранее торжествуют. Мик терпит, хотя ему больнее других, и обозленный «хлыст» свирепствует больше обычного. Садистская пауза — и снова удар за ударом. В конце полагается подойти к «хлысту» и поблагодарить его за полученный урок. Это главное унижение.

Объятый жаждой мщения, Мик расстреливает из игрушечного пистолета всех, кто изображен на картинках, украшающих изголовье его кровати. И бизнесмена с рекламы сигарет, и кинозвезду, и членов образцового — снова с рекламы — английского семейства, и какого-то араба, и какого-то джентльмена из эскорта королевы Елизаветы. Красные перышки, вылетев из пистолета, застревают в чьих-то головах, сердцах, телах. Красное перышко вдребезги разносит часы Биг Бена — символ Великой Британии... Мик дает с друзьями клятву мести и осуществляет свою месть при первом удобном случае. Во время военной игры, своего рода школьных маневров, Мик и его два друга откалываются от всех и пристреливают капеллана. Жирная жалкая туша, облаченная в военную форму, корчится у ног мстителей. И тут мы начинаем понимать, что эта сцена, как и несколько предшествующих, как и весь финал фильма,— не что иное, как фантазия Мика. Разумеется, он хотел бы это осуществить наяву, если бы...

Если бы он действительно нашел на чердаке склад старого оружия, если бы он действительно организовал группу юных террористов и ему действительно помогла бы бесстрашная девушка из кафе, которую он, может быть, и видел издалека, но с которой никогда не играл в ту любовную игру-потасовку, что показана на экране. Если бы мечты стали явью, Мик в самом деле поджег бы, наверное, идиотское сборище выпускников школы (здесь и генерал, и епископ, кого здесь только нет?!), а потом направил бы пулемет на выбегающих из здания людей. На всех и каждого, без разбора — потому что кто там разберет, где здесь обидчики, где обиженные. Все ведь согласны соблюдать единый ритуал. Тогда закорчился бы капеллан. И упал с пулей во лбу директор. Всем, всем бы им пулю в лоб...

«Если...». Девушка — Кристин Нунон, Мик — Малкольм Мак-Доуэлл

В последнем кадре фильма Мик, озверевший, обезумевший, обращает дуло пулемета в зрительный зал.

Через фильм Л. Андерсона проходит противопоставление — оно есть и у Р. Лестера в «Сноровке» — того, чему пятьсот лет, и тех, кому по пятнадцать лет. Учителя, генерал, «хлысты» да и большинство школьников безоговорочно присоединяются к пятисотлетнему порядку, солидаризируются с традицией, находят свое место в социальной иерархии. В отличие от большинства предыдущих фильмов английской «новой волны», где общество винтиков служило для героя более или менее пассивным, инертным, хотя и враждебным фоном, здесь, в «Если...», общество — укротитель героя — показано в наступлении, во всеоружии. Враг вышел из укрытия. Стало ясно, что это не просто безликие люди-винтики и не просто люди, занимающие разные по значению места в общественной системе, это разные люди.

Один «хлыст» — откровенный садист, другой поинтеллигентнее, один учитель — демагог, другой — эксцентричный чудак, один настроен на новый лад, другой верен закоснелым авторитетам.

В глазах Мика, то безнадежно тоскующих, то неуемно-шкодливых, они все одинаковы: «тираны!», «угнетатели!».

Но и сам Мик в глазах своих противников фигура однозначная: «поджигатель!», «декадент!», «дегенерат!», «подрывной элемент!». Все они готовы забыть о различиях между собой, когда кто-то или что-то угрожает основам, посягает на идеал, на главную заповедь: «служи и жертвуй!».

Герои фильма оспаривают правомерность этой заповеди. Когда Мик фехтует с товарищами в гимнастическом зале, у них непроизвольно вырываются шекспировские фразы — о свободе, о чести нации, о любви к Англии.

Во внутренней системе школьной иерархии место патриотов уже узурпировано, его положено по должности занимать «хлыстам», у которых на рукаве красуется специальная нашивка: «Я служу нации». С форменными нашивками не шутят. И не спорят.

Возникает мотив господства формы, забвения в угоду форме истинных целей существования, забвения справедливости. В финале, в воображаемой картине террористического акта, торжество формы оборачивается гибельным образом для тех, кто эту форму насаждал.

Школьников одевают по-военному, учат их бросать гранаты, подавлять огневые точки, испускать яростные вопли при атаках. Что же странного, если они решают, что и вправду пришла пора начинать войну, пора убивать?

Церемония внесения оружия окружена святым ореолом, происходит под сенью огромного британского флага. Значит, оружие свято? Значит, можно и должно им воспользоваться? Когда средства заслоняют цели (разве это цель — «служи и жертвуй»?!), всякое может случиться.

Фильм «Если...» с особым ожесточением толкует о существовании в Англии двух непримиримых лагерей.

В одном лагере: генерал, епископ, жестокие демагоги, каратели-«хлысты», и с ними звонкий и дружный детский хор: «Вставай, вставай за ко-о-олледж!», наивное приятие законов данного коллектива, чувство причастности общей силе.

В другом лагере: неповиновение, нежелание жить по правилам; здесь же — магическая ритуальная музыка, приглашающая к жестокому таинству жизни, к загадочной близости душ и тел.

Второй лагерь — лагерь «понконформистов» вроде Мика — источник беспокойства и неожиданностей для лагеря первого.

Первый же лагерь представляется второму армией охранников при мертвечине, телохранителей общества-трупа, нуждающегося не в охране, а в скорейшем захоронении.

Что же лучше — жестокость, холодная, планомерная, ставшая нормой, осененная пятисотлетней традицией и британским флагом, жестокость «мертвая» или слепая ярость, вырвавшаяся из до смерти обиженной души?.. Таково крайнее выражение того конфликта, который возник на экранах Англии вместе с первыми «сердитыми» фильмами, конфликта мертвого общества и живого человека.

Воображаемый «расстрел общества» в «Если...» — это как бы разросшийся эпизод сна героя из «Лгунишки Билли» (1963) — фильма Д. Шлезингера, примыкавшего к «сердитому» направлению. Билли у Д. Шлезингера, прильнув к пулемету, разносит вдребезги ненавистный городишко «винтиков» и мещан, но при этом ему еще грезятся минуты славы, торжества, признания, которыми наградят его сограждане. Мик в фильме Л. Андерсона оказывается вне сферы каких бы то ни было «положительных» мечтаний.

Вокруг Мика, как вокруг Моргана в фильме К. Рейша, мы замечаем аксессуары культа джунглей: гориллы на картинках, африканская музыка, фото колониального карателя. Вдоволь наглядевшись на зверей, фотографии которых развешаны в спальне старшеклассников вперемежку с портретами революционных деятелей, мы становимся свидетелями зверской и беспричинной пытки, которой под-

вергают младшие школьники одного из своих товарищей. Жестокость, следовательно, отнюдь не вторгается сюда извне, за ней не надо далеко ходить, она здесь же — в самих ребятах.

Перед самым началом своей последней безумной акции — расстрела участников школьного торжества — Мик долго в оцепенении разглядывает скорченный человеческий зародыш в спиртовом растворе. Если само рождение — жестокость, что же тогда сказать о смерти? Мертвый зародыш — ублюдочный гибрид рождения и смерти. Это и есть жизнь?

Слушая звуки творимой над Миком экзекуции, один из мальчиков рассматривает в микроскоп деление инфузории. Крупный план стеклышка под микроскопом: с каждым новым ударом палачей число бактерий увеличивается.

Таков ответ на все вопросы.

Таково — в глазах авторов фильма — оправдание поступка Мика, оправдание нового насилия: цепная реакция жестокости.

Целиком ли солидарен режиссер со своим героем? Нет, уже потому, что Мик Тревис — подросток и находится во власти нахлынувшего на него чувства, а Линдсей Андерсон стремится в этом своем фильме по-брехтовски прояснить ситуации и расставить подобающие точки над i. Как реалист, режиссер показывает незрелость юношеского сознания, заполняемого, с одной стороны, мертвой догмой школьных знаний и установлений, а с другой стороны — цветными картинками из еженедельников, антикультурой секса, сплетен, насилия. Как реалист, Л. Андерсон показывает дикость предлагаемой альтернативы: холостая демагогия — или заряженная граната, садизм всех против одного — или одного против всех.

С Л. Андерсоном-реалистом спорит Л. Андерсон-романтик. Заметно, что для режиссера не прошел даром опыт Д. Лоузи.

Но художественный темперамент Л. Андерсона то и дело *разрывает аналитическую* оболочку фильма, лишая это исследование микрокосма английской школы даже той внешней незаинтересованности, без которой фильм Д. Лоузи нельзя себе представить.

Автор «Если...» не в силах довольствоваться анализом и уж совсем не склонен ради полноты анализа замедлять, как это делает Д. Лоузи, естественные ритмы жизни.

Наоборот, он торопит общество с переменами, возможными и невозможными, он неистовствует вместе со своими юными персонажами, он полон нетерпения и ожидания каких-то бурных событий.

Реальность дана в фильме Л. Андерсона как царство суровой, жестокой необходимости, как торжество проформы и неволи.

Мечты героя, сбывающиеся на экране, доводят до крайнего выражения подавляемые в действительности инстинкты и комплексы.

В «Если...», как ни в какой другой ленте «сердитых» режиссеров, обнаруживают себя и пафос и ограниченность позиции «понконформизма»— тотального анархистского отрицания не только несправедливого общественного устройства, но и всех вообще норм общественного существования.

В финале мы становимся очевидцами полного опустошения тех, у кого за душой нет ничего, кроме бесперспективного «понконформизма». Однако для того чтобы осудить эту позицию, у автора фильма не хватает сил, не хватает веры в возможность и необходимость иных путей общественного переустройства, веры в своих современников.

Приведя фильм на грань трагедии, режиссер идет на попятный. Расстрелянный Миком капеллан обнаруживается вдруг целым и невредимым в ящике директорского комода.

О его воскрешении зритель уже не забывает в продолжение последующих событий: обстрела гостей, гибели директора и т. д. И одновременно с ужасными социальными предзнаменованиями на экране неожиданно возникают тени, совсем было нами позабытые.

Мы, зрители, начинаем слышать в этих пулеметных очередях, различать в пороховом *дыму, затмевающем экран, памятные взрывы*-хлопушки из «Добрых сердец и диадем». За ними из дымки времени возвращаются к нам

пиротехнические диверсии из уайлдовского «Преступления лорда Артура Сэвила».

Мы их узнали — по аналогии, по стилю.

Это взрывы, которые ничего в корне не подрывают. Взорвется один из тех, кому положено взорваться,— вместо него возникнет другой. Свято место пусто не бывает.

Так в современнейшей картине, отвечающей духу «левого» экстремизма — последнему крику западной буржуазной политической моды,— в картине остросоциальной, в который раз замыкается круг еще одной доброй старой английской традиции. Что же, еще один английский парадокс.

Конечно, своим фильмом Л. Андерсон добивается того, чего он, видимо, хотел добиться.

Зрители уходят с картины «Если...» не опустошенные безысходностью ситуации, как могло бы быть, закончись действие в традиционном повествовательном ключе, они уходят взбудораженные, удивленные, раздраженные.

Фильм как таковой оборвался где-то перед финалом, словно он недосмотрен, а предстояло еще увидеть что-то очень важное или что-то важное решить.

Теперь зрителям предстоит решать самим — без режиссера, вне сюжета, на свой страх и риск.

То, что произошло в финале «Если...», не есть реальный выход из положения. Скорее — это короткий экскурс в мир фантазии, или стилизации — называйте как хотите.

Своим как будто бы очень жестоким финалом Л. Андерсон на деле высмеивает возможность драматической развязки событий. Дескать, вот как эффектно решались и решаются главные проблемы в кино. Ну а если не в кино, то как к ним подступиться?..

Фильм «Если...» при всем своем разрушительном запале не смог открыть собою нового периода английского кино. Напротив, «Если...» в конечном счете оставляет впечатление итога, который подводит своему развитию «сердитый» британский фильм. Иногда достаточно категорического. Глава, вписанная в историю британской кинематографии «сердитыми» фильмами, подходит к концу. Возможности «нонконформизма» исчерпаны. Абсолютизируя отчуждение человека от общества и другие трагические мотивы, «нонконформизм» не может служить основой для плодотворных поисков правды. Как в политике, так и в искусстве, одним отрицанием жив не будешь. «Разве одного «не» достаточно? — спрашивает Бернард Шоу, великий английский бунтарь, и ответ его звучит недвусмысленно: — Для мальчика — да, для взрослого — нет».

Не случайно фильмом, поддержавшим мировой авторитет английского кино в 1970 году, стал «Кес» Кеннета Лоуча — сцены из будней обыкновенных людей, не «винтиков» и «комедиантов», не «обманщиков» и «нонконформистов», а таких, какими сделала их жизнь — горькая и трогательная, трагическая и жестокая. Зрители «Кеса» оставляют юного героя фильма как бы на рассвете этой жизни, впереди — ее большой и трудный день. Правдивого рассказа об этом дне, живого и действенного участия в нем мы ждем от сегодняшнего английского киноискусства.

Завтрашний день английского кино должен принадлежать реализму — не псевдофилософскому кино, погружающему экран в туман заумных абстракций, и не кинокалейдоскопам, разрушающим жизненную картину в угоду ложной поэтической свободе, но киноправде, внятной и весомой.

Один из программных документов группы «Свободное кино» призывал деятелей английского киноискусства: «Вставайте! Вставайте!» Сегодня, как и вчера, лучшим оружием прогрессивных британских кинематографистов остается — воспользуемся здесь лишний раз формулой Бернарда Шоу — способность к «сопротивлению и действию», иными словами, вера в силу жизни и готовность, сокрушая всяческую бутафорию, идти навстречу реальным проблемам своей страны, своего народа.

Отовсюду

Австралия

Австралийская цензура продолжает проявлять тревогу по поводу кинокартин, которые могут оказать «вредное влияние на зрителей». Недавно газеты Канберры сообщили о запрещении проката на территории Австралии семи фильмов, поставленных в США, Англии и Италии и признанных австралийской цензурой «чрезмерно жестокими» и «непристойными».

Афганистан

В Афганистане идет на экранах первый художественный полнометражный фильм «Сватовство», поставленный выпускником ВГИКа Абдок Халек Алилем. В картине рассказывается история молодого человека, влюбившегося в девушку из состоятельной семьи. Он пытается добиться ее расположения и согласия родителей на брак, прибегая к шантажу. К концу фильма его разоблачают и наказывают. Абдок Халек Алиль намерен выпустить вторую серию этого фильма, в которой герой осознает ошибочность выбранного им пути.

Бразилия

Газета «Ультима ора», выходящая в Рио-де-Жанейро, сообщает о необыкновенном случае, происшедшем в городке Фортолеса на севере Бразилии. Перед удивленными жителями городка среди бела дня предстал на своем коне «оживший» Зорро — герой множества фильмов, телепередач и комиксов. Непобедимый борец за справедливость был в маске и в своем традиционном костюме, а вместо шпаги, с которой его привыкли видеть на экране, размахивал современным пистолетом. С криком: «Я — Зорро!»—он прискакал к местной тюрьме и начал стрелять в воздух. Испуганные полицейские при виде киногероя во плоти разбежались, а «Зорро» освободил из тюремных камер всех заключенных.

Венгрия

В венгерском городе Печ прошел Шестой традиционный фестиваль отечественных художественных фильмов. На нем демонстрировалось 8 из 12 выпущенных в прошлом году в Венгрии фильмов. Главную общественную премию фестиваля получил фильм «Вербное воскресенье» режиссера Имре Дьендеши. «Призом зрителей» награждена картина Ференца Коша «Приговор». Премия за лучшую работу композитора присуждена Дьёрдю Ранки за музыку к фильму «Путешествие вокруг черепа». Оператор Элемир Рагайи отмечен призом за лучшую операторскую работу в фильме «Лицо». Шандор Чори и Ференц Коша поделили премию за лучший сценарий к кинокартинам «Вербное воскресенье» и «Приговор». Приз лучшему молодому киноактеру, учрежденный Центральным комитетом венгерского комсомола, завоевал Марк Зала за исполнение главной роли в фильме «Лицо». Лучшей исполнительницей женской роли признана Мани Киш за работу в кинокартине «Остров на суше». Золтан Латинович

Золтан Латинович, лауреат фестиваля в городе Печ, недавно исполнил главную роль в фильме «Синдбад» режиссера Золтана Хусарека

удостоен главного приза за лучшее исполнение мужской роли в фильме «Добро пожаловать, господин майор» («Семья Тот»). За исполнение характерных ролей в фильмах прошлого года отмечены премиями Мари Тёрёчик и Ева Рутткаи, Ференц Каллаи и Янош Колтаи.

Демократическая Республика Вьетнам

В столице ДРВ Ханое состоялся первый во Вьетнаме кинофестиваль, во время которого были показаны картины, выпущенные за четыре года войны. Смотр проходил в течение месяца в двух кинотеатрах, открытых для публики. Члены жюри находились среди зрителей, при присуждении призов принимались во внимание и оценки зрителей. Было создано два жюри — для каждого кинозала: в одном из них демонстрировались игровые и мультипликационные ленты, в другом — документальные, хроникальные, научно-популярные. Премии фестиваля — «Золотые лотосы» и «Серебряные лотосы». Их было присуждено несколько по каждому виду киноискусства. Так, три «Золотых лотоса» и шесть «Серебряных лотосов» получили полнометражные игровые фильмы (за четыре года войны их создано в ДРВ 16); 16 «Золотых лотосов» и 10 «Серебряных лотосов» достались документальным лентам (их число составляет 184); из 259 киножурналов, в большинстве снятых на поле боя, премиями отмечено 8, из 83 научно-популярных фильмов — 6. Из 12 мультфильмов премии получили шесть. Иностранных гостей и корреспондентов на этом представительном, хорошо организованном, поистине демократичном кинофестивале больше всего, пожалуй, поразило количество фильмов всех видов и жанров, созданных вьетнамскими кинематографистами в обстановке суровых воздушных бомбежек и боев на земле Южного Вьетнама, где кинорежиссеры и операторы из ДРВ также ведут свои съемки.

Индия

Председатель Индийской корпорации киноэкспорта Тарик предложил правительству на 25 процентов сократить импорт американских фильмов и, главное, лимитировать время и возможности их демонстрации в индийских кинотеатрах. Он высказал беспокойство по поводу того, что фильмы других стран потеряли возможность конкурировать в прокате с американскими лентами. Это является причиной нарушения правильных торговых отношений со странами Европы. Из-за того что индийский прокат забит американской продукцией, он не может предоставить достаточных гарантий широкого показа фильмов западноевропейских и социалистических кинематографий. А неограниченный импорт американских фильмов в свою очередь препятствует экспорту индийских картин в эти страны. Кроме того, Тарик одной из необходимых мер для улучшения проката индийских фильмов в странах Запада считает создание лент (5—6 в год), отвечающих интересам и вкусам европейского зрителя.

Испания

Вслед за тем подъемом, которым было отмечено развитие испанской прозы, ростки нового появились и в испанском кино, до этого выдвинувшего лишь двух режиссеров европейского масштаба — Хуана Антонио Бардема и Луиса Гарсиа Берлангу. Европейская и латиноамериканская пресса стала за последние годы писать об испанской «новой волне», хотя фильмы молодых были мало известны за пределами страны. Но сейчас раздаются голоса о кризисе «нового кино», главная причина которого кроется в том, что молодые кинематографисты с трудом добиваются проката фильмов. «В стране есть хорошие режиссеры,— заявил Карлос Саура, один из самых заметных представителей молодого поколения испанских кинематографистов,— но у большинства из них не хватает сил для работы в испанской кинематографии. Они останавливаются на полпути, не могут найти продюсеров, не могут бороться с цензурой. Я считаю, что испанское кино придет в себя через какой-то период, когда появятся новые таланты и окончательно возмужают те, кто сделал один или два хороших фильма». А пока что ситуация осложняется тем, что франкистское государство, финансируя кинопроизводство, оставляет за собой функцию непререкаемого контроля. По мнению Сауры, идеалом была бы «ликвидация патернализма, диктующего, что можно и чего нельзя делать». «Нужно бороться, — продолжает он,— а в этой борьбе нам дано единственное оружие — отказ снимать фильмы. Но несколько режиссеров, в знак протеста переставшие снимать, ничего не изменили в общей картине испанского кино». Сам Саура ставит на юге Франции картину «Залезший на дерево» с Джеральдиной Чаплин в главной роли.

Италия

Мысль поставить фильм об основателе Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши давно уже владеет прогрессивными итальянскими режиссерами. Еще до освобождения, в последние годы фашизма, о постановке картины, посвященной деятельности Грамши, мечтал Лукино Висконти, а позже — Джузеппе Де Сантис и Джанни Пуччини. Но всякий раз замысел встречал непреодолимые препятствия: такой фильм содействовал бы укреплению партии коммунистов. Теперь к этому проекту вновь обратился режиссер Уго Грегоретти. Он предполагает приступить к съемкам, как только закончится работа над картиной о Сакко и Ванцетти, в которой снимается актер Джан Мария Волонте. Именно его Грегоретти пригласил на роль Антонио Грамши. В качестве консультантов и соавторов сценария Грегоретти привлек видных историков (в частности, Джузеппе Фьори — автора книги «Жизнь Антонио Грамши» и Паоло Спрано, перу которого принадлежат работы по истории ИКП). Фьори высказался в пользу монтажного фильма. Режиссер же придерживается другого мнения: он хочет поставить сюжетный, игровой фильм с актерами-профессионалами. Волонте с большой радостью согласился участвовать в осуществлении этого замысла. Режиссер думает ограничить повествование четкими временными рамками: картина поэтому и будет называться «Грамши, 1917—1921». Последние филь-

мы Грегоретти посвящены забастовочной борьбе итальянских трудящихся, в их создании участвовали сами бастующие рабочие и они носят документальный характер. В одном из недавних интервью режиссер сказал: «Я пытаюсь соединить свой старый опыт времен «Новых ангелов» и «Омикрона» с новой кинематографической поэтикой, возникшей при работе над фильмами «Аполлон» и «Контракт» и проводимой нами вне коммерческой прокатной сети. И тот и другой опыт будет перенесен на игровой, художественный фильм, темой которого явится социально-политическое положение в Италии в годы после окончания первой мировой войны. Ибо тот период наполнен борьбой рабочих Фиата в Турине, классовыми столкновениями, борьбой между политическими организациями, конфликтами внутри самого рабочего класса... Практически сегодня перед нами стоят те же проблемы, только в другом политическом контексте. В моем фильме будет сказано о политическом значении наследия Грамши».

●

В Милане состоялось очередное заседание Международной федерации кинопечати (ФИПРЕССИ). Председателем ФИПРЕССИ единодушно был избран итальянский кинокритик и режиссер-документалист Лино Миччике.

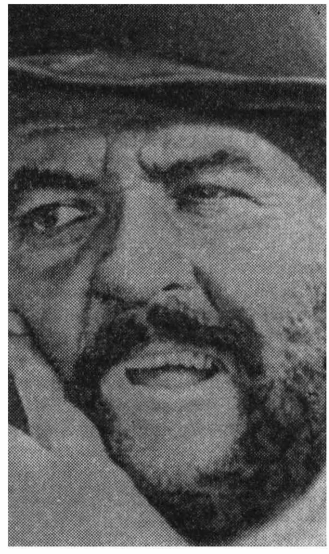
●

Фильмы о мафии давно уже являются характерными для итальянского кино — эта выигрышная в кинематографическом отношении тема, к сожалению, и сегодня остается актуальной для Италии. Начиная с фильма Джерми «Под небом Сицилии», ей посвящалось множество картин. Наиболее удачные из них «Сальваторе Джулиано» Рози, «Каждому свое» Петри, комедия «Человек мафии» Латтуады. Ныне на итальянский экран вышел фильм «Камень во рту», созданный режиссером-документалистом и киноведом Джузеппе Феррарой на средства кооператива прогрессивных киноработников. Это агитационный фильм-плакат, смонтированный из хроники и игровых кусков. Очень интересен эпизод, знакомящий с жестокими ритуалами мафии: например, когда в Сицилии находят убитого с камнем во рту, это значит, что он казнен мафией за то, что выдал ее тайны.

Кино проявляет большой интерес к мафии, но и мафия не остается в долгу. Недавно она совершила новое преступление, похитив сотрудника выходящей в Палермо газеты «Ора» Де Мауро, который в своих репортажах-расследованиях обличал деятельность мафии. Его похитили (и, возможно, убили) либо за то, что он напал на след контрабандной торговли наркотиками, либо за то, что слишком интересовался происшедшей при загадочных обстоятельствах авиационной катастрофой, в которой в 1962 году погиб президент Национальной компании жидкого топлива Энрико Маттеи. Расследование этого, по всей вероятности, политического убийства, осуществленного мафией по команде неких высокопоставленных бизнесменов и политиканов (Маттеи, человек широких политических взглядов, вел переговоры о покупке нефти с арабскими и социалистическими странами), журналист Де Мауро вел по просьбе Франческо Рози, задумавшего поставить картину о Маттеи. Можно предположить, что будущий фильм Рози, так же как и «Сальваторе Джулиано», был бы для мафии слишком нежелателен. Феррара и его товарищи по съемкам «Камня во рту» также имели все основания опасаться мафии. Во всяком случае, приступив к работе, они, как сообщают, предприняли меры, необходимые для сохранения их личной безопасности.

●

Серджо Леоне, постановщик итальянских «вестернов-спагетти», как их называет западная критика, снимает картину о Мексиканской революции 1913—1914 годов под названием «Нагни голову!». Очевидно, историческая основа будет лишь предлогом для сюжетных и изобразительных упражнений в духе «лучших традиций» авантюрного жанра. Основное место в картине займут не реально существовавшие лица, такие, например, как диктатор Порфирио Диас, а излюбленные персонажи приключенческих боевиков: зловещие «бандидос», усталые и благородные «вольные стрелки» — ковбои, вечно находящиеся в ссоре с официальными властями и в дружеских отношениях с себе подобными людьми вне закона, умопомрачительно красивые женщины, становящиеся предметом вожделений и причиной распрей нескольких враждующих шаек, бессердечные и шикарные «гринго», пришельцы из другого мира, с маниакальной настойчивостью разрушающие патриархальное бытие крестьян и разбойников... Мексиканская фантазия Леоне будет воплощена с невиданным ранее размахом — съемки картины, помимо обычной в таких случаях испанской натуры, предполагается провести в Ирландии и самой Италии; на главные роли приглашены заокеанские знаменитости, в том числе Род Стайгер и широко известный своим участием в нашумевшей детективной эпо-



Род Стайгер в фильме «Нагни голову»

центриаде «Наш человек Флинт» Джеймс Коберн.

Леоне заявил, что он собирается оставить жанр вестерна и осуществить свой давнишний проект — поставить фильм «Такой когда-то была Америка», показав американскую действительность 20-х годов со всей ее жестокостью.

Канада

«Общество по развитию канадского кино» отказало в финансовой поддержке авторам фильма о жизни Мэри Пикфорд, считая этот проект «слишком мало канадским». Однако Мэри Пикфорд, которая родилась в Канаде, заявила о том, что она готова, несмотря на это, предоставить в распоряжение постановщиков фильма необходимые материалы, документы, кинофильмы.

Нигер

Двадцатичетырехлетний режиссер Серж Анри Моати, родившийся в Тунисе и учившийся во Франции, показал на «Фестивале нового кино» в Пезаро (Италия) снятый им в Нигере фильм «Сыновья мотыги». Это полнометражная цветная лента, повествующая о двух юношах из Нигера. Как отмечает критика, особенно удачна в картине первая часть, в которой показана нищета и отсталость, оставшиеся в наследство от французских колонизаторов. Во второй половине рассказывается о путешествии этих юношей по родной стране в направлении Берега Слоновой Кости, куда стремятся многие безработные. Увидев во время своего долгого пути, какая большая работа идет в их собственной стране, развивающей сельское хозяйство и промышленность, они отказываются от мысли эмигрировать и остаются в родном Нигере.

Панама

В городе Панама состоялся международный кинофестиваль. Первую премию на нем завоевал фильм перуанского режиссера Армандо Роблеса Годоя «Зеленая стена». Премия за лучшую режиссуру присуждена западногерманскому актеру Максимиллиану Шеллу, дебютировавшему в качестве постановщика фильмом «Первая любовь» (по повести И. С. Тургенева).

Польша

20 октября 1970 года умер Антони Богдзевич — выдающийся педагог и замечательный режиссер, один из основателей Государственной высшей школы кино и театра в Лодзи и многолетний руководитель кафедры кинорежиссуры в этой школе. Участник Сопротивления в годы гитлеровского нашествия, Богдзевич в дни Варшавского восстания организует группу повстанцев-кинооператоров и с ее помощью запечатлевает на пленке бесценные для потомков кадры — образ сражающейся в огне пожаров столицы. После войны Богдзевич посвящает себя восстановлению польского кино. В 1946 году он снимает документальный фильм о Нюрнбергском процессе («Последний партайтаг в Нюрнберге»), в 1949 году — художественный фильм о борьбе польской молодежи с оккупантами («За вами пойдут другие»), в 1956 году экранизирует комедию А. Фредро «Месть», в 1957 году — «Эскизы углем» Г. Сенкевича. Еще через год Богдзевич создает удачную современную комедию «Калоши счастья», в 1961-м экранизирует роман Е. Путрамента «Действительность», в 1965-м ставит фильм «Волчий билет». С 1957 по 1963 год Богдзевич возглавлял творческое кинообъединение «Дорога», в последние годы жизни руководил объединением «Тор». Один из организаторов дискуссионных киноклубов в Польше, он с 1957 года возглавлял польскую федерацию этих клубов, а с 1966 года был председателем Международной федерации киноклубов.

США

Ассоциация американских актеров опубликовала свои предложения, направленные к преодолению кризиса кинематографии в США. Возможность преодоления кризиса ассоциация видит в облегчении налогового гнета.

●

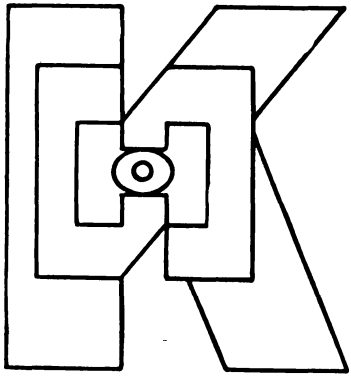
Перед выпуском на экран нового фильма Дэвида Лина «Дочь Райяна» компания «Метро-Голдвин-Майер» организовала невиданно широкую рекламную кампанию. Стоимость производства этого фильма, действие которого происходит в Ирландии вскоре после восстания 1916 года, была весьма высока, и теперь от коммерческого успеха картины зависит, удержит ли свои позиции «МГМ» и стоящая во главе этой кинокомпании финансовая группа.

●

Фильм, высмеивающий захлестнувшую Америку волну порнографии, поставил в Голливуде режиссер Роберт Дауни по сценарию Бака Генри. Эта сатирическая кинокартина называется «Существует ли секс после смерти?», и в ней, в частности, показана воображаемая «ярмарка секса», происходящая в Нью-Йорке. Впрочем, воображение авторов, как отмечают рецензенты, не так уж далеко «отлетает» от сегодняшней печальной действительности.

Цейлон

Правительством Цейлона принят законопроект об учреждении национального киноинститута при Министерстве информации и радиовещания. Целью этого нового учреждения является содействие прогрессу и техническому развитию кинопромышленности, оказание помощи организациям, связанным с кинопромышленностью, обеспечение благоприятных условий проката. Киноинститут должен будет консультировать министра информации и радиовещания по вопросам проката фильмов, проводить фестивали с целью улучшить качество цейлонских фильмов и содействовать продвижению их на иностранные кинорынки.



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Бег» (по мотивам произведений М. Булгакова), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 11 ч.
Сценарий и постановка А. Алова, В. Наумова. Главный оператор Л. Пааташвили. Художник А. Пархоменко. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Р. Казарян.
В главных ролях: Л. Савельева, А. Баталов, М. Ульянов, Т. Ткач, В. Дворжецкий, Е. Евстигнеев, Р. Хомятов, В. Заманский, Н. Олялин, Б. Фрейндлих, В. Осенев, А. Январев, В. Басов, Т. Логинова, О. Ефремов, А. Наумов, П. Шпрингфельд, Н. Сергеев, Г. Ронинсон, С. Хитров.

«Возвращение «Святого Луки», 9 ч.
Авторы сценария В. Кузнецов, Б. Шустров при участии С. Дерковского, Н. Кондрашова. Режиссер-постановщик А. Бобровский. Главный оператор Р. Веселер. Художники С. Валюшок, А. Меняльщиков. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Костельцев.
В главных ролях: В. Санаев, В. Дворжецкий, О. Басилашвили, Е. Васильева, Н. Рычагова, В. Рыжаков, В. Смирнов, В. Беляков, П. Буткевич, Д. Масанов.

«Морской характер» (по мотивам рассказов Л. Соболева), 10 ч.
Постановка В. Журавлева. Главные операторы Л. Косматов, В. Захарчук. Художник А. Лебедев. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператоры Я. Харон, Р. Собинов.
В главных ролях: Н. Крючков, В. Дружников, П. Глебов, Б. Токарев, В. Костин, А. Лукьянов, Л. Гладунко, О. Мокшанцев.

«Осенний этюд», 2 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Т. Антонова. Операторы Б. Кочеров, П. Шумский. Композитор Э. Шварц. Звукооператор Е. Индлина.
В главных ролях: В. Федорова, В. Рыжаков.

«Посланники вечности», 9 ч.
Автор сценария Г. Мдивани. Режиссер-постановщик Т. Вульфович. Главный оператор Ф. Добронравов. Художник Г. Мясников. Композитор Д. Шостакович. Звукооператор И. Зеленцова.
В главных ролях: И. Лапиков, И. Косых, Р. Александров, А. Спивак, А. Гай, В. Тотосов, А. Кобаладзе, Р. Стрелков, Н. Крюков, А. Белоусов, Г. Морозов, Н. Трофимов, Г. Юхтин, Г. Андреева, В. Сафонов, В. Корецкий, Л. Поляков, Л. Иудов, Л. Елинсон, Н. Ерофеев, Н. Неронов.

Киностудии «Мосфильм» (СССР)— «Букурешть» (Румыния)

«Песни моря», 9 ч.
Авторы сценария Б. Ласкин, Ф. Мунтяну. Постановка Ф. Мунтяну. Операторы А. Шеленков, И. Чен. Художник Д. Тинку. Композиторы Т. Попа, М. Фрадкин. Звукооператоры О. Буркова, О. Комон.
В главных ролях: Наталья Фатеева, Дан Спэтару, Стефан Бэникэ, Ион Дикисяну, Димитру Кесса, Рэка Ногь, Петер Паульхофер, Эмиль Хосу, Анка Пандря, Валя Мальянова, Штефан Силяну, Марина Лобышева, Людмила Смарагдова, Валентина Куценко, Мирча Константинеску, Мирча Петреску, Иоана Анастасиу, Мирела Гицеску, Михай Бохрим, Тудор Вэдува.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Две улыбки», 7 ч.
1-я новелла «Выкрутасы» — 3 ч., 2-я новелла «Бабушка и цирк»—4 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Я. Сегель. Главный оператор И. Зарафьян. Художники Н. Сендеров, Е. Галей. Композитор Е. Адлер. Звукооператоры В. Ерамишев, А. Голыженков.
В главных ролях: М. Ширвани, В. Троян, Н. Корноухов, З. Василькова, Г. Милляр, Ю. Чекулаев, Ю. Наумцев, А. Граве, Н. Федосеева, В. Павловский, Г. Булкина, В. Носик, Л. Реутов, И. Волкова, Л. Добржанская, Л. Алешникова, А. Гусев, А. Миронов, М. Перцовский, С. Сафонов, Г. Тусузов, Я. Сегель, Т. и В. Фоменко.

Киностудия «Ленфильм»

«Король Лир» (по трагедии В. Шекспира), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Козинцев. Главный оператор И. Грицюс. Художники Е. Еней, В. Улитко, С. Вирсаладзе. Композитор Д. Шостакович. Звукооператор Э. Ванунц.
В главных ролях: Ю. Ярвет, Э. Радзиня, Г. Волчек, В. Шендрикова, О. Даль, К. Себрис, Л. Мерзин, Р. Адомайтис, В. Емельянов, А. Вокач, Д. Банионис, А. Петренко, И. Будрайтис.

«Мой добрый папа», 7 ч.
Авторы сценария В. Голявкин, И. Усов. Режиссер-постановщик И. Усов. Главный оператор А. Дибривный. Художник Г. Мекинян. Композитор А. Петров. Звукооператор Л. Вальтер.
В главных ролях: А. Демьяненко, Л. Гурченко, Костя Корнаков, Саша Арутюнов, П. Крымов, Р. Азимов, А. Кызы, Т. Фарзалиев, Г. Гвардеев, Г. Мамедов, Э. Азимов, М. Брянская, И. Родина.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Умеете ли вы жить?», 7 ч.
Авторы сценария И. и А. Муратовы. Режиссер-постановщик А. Муратов. Главный оператор А. Яновский. Художник П. Слабинский. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Р. Бисноватая.

В главных ролях: И. Терещенко, С. Десницкий, А. Вертоградов, Н. Лебедев, Г. Мартынюк, И. Карелли, М. Рюмина, А. Ширвиндт.

«Хлеб и соль» (по мотивам одноименного романа М. Стельмаха), 9 ч. Автор сценария М. Стельмах. Режиссеры-постановщики Г. Кохан, Н. Макаренко. Главный оператор Э. Плучик. Художники А. Кудря, П. Максименко. Композитор М. Скорик. Звукооператор Н. Авраменко.
В главных ролях: Л. Яремчук, Л. Сердюк, И. Гаврилюк, А. Федоринский, В. Алексеенко, В. Антонов, Н. Булгакова, Р. Недашковская, С. Полежаев.

Одесская киностудия

«Городской романс», 10 ч.
Авторы сценария Ф. Миронер, П. Тодоровский. Режиссер-постановщик П. Тодоровский. Главный оператор А. Полынников. Художники В. Коновалов, П. Холщевников. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор В. Курганский.
В главных ролях: М. Леонидова, Е. Киндинов, З. Гердт, Г. Сайфулин, Л. Дьячков, С. Харитонова, А. Цофнас, И. Короткова, О. Сошникова, А. Степанова-Молодова, Н. Корниенко, А. Пашутин, А. Пилюс, М. Чеботаренко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Нечаянная любовь», 8 ч.
Авторы сценария Г. Бекаревич, Ф. Конев. Режиссер-постановщик И. Шульман. Главный оператор О. Авдеев. Художник В. Дементьев. Композитор Г. Вагнер. Звукооператор В. Демкин.
В главных ролях: П. Морозенко, Э. Прикс, А. Галевский, Г. Жженов, М. Булгакова, П. Кормунин, А. Обухов, А. Милованов, В. Шмырев, В. Поначевный, А. Якутик, Б. Владомирский.

Рижская киностудия

«Слуги дьявола» (по мотивам романов Рутку Тева), 9 ч.
Авторы сценария Я. Анерауд, А. Лейманис. Режиссер-постановщик А. Лейманис. Главный оператор М. Клейн. Художник Л. Грасманис. Композитор Р. Паулс. Звукооператор Г. Коротеев.
В главных ролях: Х. Ритенбергс, А. Экис, Э. Павулс, Л. Цаука, О. Дреге, Б. Индриксоне, К. Себрис, Э. Радзиня, З. Стунгуре.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Бабушки и внучата», 8 ч.
Автор сценария М. Элиозишвили. Режиссер-постановщик Н. Мчедлидзе. Главный оператор А. Филипашвили. Художники З. Мерзамариашвили, Д. Лурсманишвили. Композитор Н. Мамисашвили. Звукооператор З. Джебашвили.
В главных ролях: К. Бочоришвили, Л. Месхи, Г. Мгеладзе, О. Кипиани, Ш. Херхеулидзе, В. Мцхетадзе, Э. Манджгаладзе, М. Тбилели, И. Джавахишвили, Л. Хабазашвили, Э. Верулишвили, Б. Сурмава, К. Хвичия, Л. Капанадзе.

«Мяч, перчатка и... капитан», 9 ч.
1-я новелла — «Д е в у ш к а и с о л д а т», 2 ч.
Авторы сценария Л. и Ф. Челидзе. Режиссер-постановщик Т. Палавандишвили. Главный оператор Г. Чиradзе. Художник М. Медников. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: Д. Квачадзе, Л. Месхи.
2-я новелла — «З а х о д я щ е е с о л н ц е», 3 ч.
Авторы сценария Л. Челидзе, Т. Палавандишвили. Режиссер-постановщик Т. Палавандишвили. Главный оператор Г. Чиradзе. Художник М. Медников.
В главных ролях: С. Такайшвили, В. Чхеидзе, О. Зауташвили.
3-я новелла — «Ф е о л а», 4 ч.
Авторы сценария Р. Габриадзе, Г. Чарквиани. Режиссер-постановщик Б. Цуладзе. Главный оператор Ю. Феднев. Художник Г. Алексимесхишвили. Композитор Г. Канчели.
В главных ролях: И. Хвичия, Г. Цинцадзе, Л. Шамилов.

Киностудия «Казахфильм»

«В те дни», 8 ч.
Авторы сценария Д. Снегин, И. Воробьев. Режиссеры-постановщики Ж. Байтенов, Цой Гук Ин. Главный оператор М. Аранышев. Художник Ю. Вайншток. Композиторы Г. Жубанова, Т. Гризбил. Звукооператор Н. Перебаскина.
В главных ролях: Н. Ихтимбаев, Б. Голдаев, С. Оразбаев, А. Елеуова, М. Куламбаев, И. Савкин, А. Дорохина, А. Лебедев, Н. Жантурин, Л. Елагин, А. Исмаилов, Е. Попов, Б. Римова.

Киностудия «Киргизфильм»

«Это не беда...», 3 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков при участии М. Гапарова. Режиссеры-постановщики Я. Бронштейн, А. Видугирис. Главный оператор А. Видугирис. Художник А. Макаров. Композитор И. Шварц. Звукооператоры А. Полканов, Б. Зуев.
В главной роли С. Джумадылов.

Киностудия «Туркменфильм»

«Смерти нет, ребята!», 9 ч.
Автор сценария С. Атаев. Режиссер-постановщик Б. Мансуров. Главный оператор В. Калашников. Художник Г. Брусенцев. Композитор Н. Богословский. Звукооператор С. Молланиязов.
В главных ролях: А. Джаллыев, Ш. Акмухаммедов, Е. Жариков, А. Бердыклычев, А. Бяшимов, А. Шитов, А. Алейникова.

Киностудия «Узбекфильм»

«Гибель черного консула», 10 ч. Авторы сценария М. Мелкумов, К. Ярматов. Режиссер-постановщик К. Ярматов. Главный оператор М. Пенсон. Художник Е. Пушин. Композитор И. Акбаров. Звукооператор Д. Ахмедов.
В главных ролях: Ш. Бурханов, Ш. Эргашев, Р. Хомятов, З. Мухамеджанов, Ю. Дедович, Я. Ахмедов, Х. Умаров, Х. Бакиров, В. Ковальков.

«Фитиль» № 99 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч. «С о р и н к а» («Азербайджанфильм»). Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер-постановщик А. Бабаев. Оператор Т. Ахундов. Звукооператор К. Сеидов.
В ролях: Г. Багиров, Т. Зейналова, С. Ибрагимова, Т. Рахманов.
«З л а т ы е г о р ы» (Западно-Сибирская студия кинохроники). Автор сценария Д. Сверкунов. Авторы текста А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер-постановщик В. Суховерхов. Оператор Е. Ильин. Звукооператоры М. Киселев, А. Пашин.
«Ф о н д к р и т и к и» («Мосфильм»). Автор сценария Г. Кемоклидзе. Режиссер-постановщик Г. Габай. Оператор В. Бондарев. Художник-постановщик В. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Н. Парфенов, Г. Яловичч.
Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор журнала И. Любченко.

«Фитиль» № 100 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Б е з о т в е т с т в е н н ы й о т в е т с т в е н н ы й» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Внуков. Режиссер В. Котеночкин. Оператор Е. Петрова. Художник С. Русаков. Композитор О. Фельцман. Куплеты исполняет А. Миронов.
«В с е т е ч е т, и н и ч е г о н е м е н я е т с я» (Ростовская-на-Дону студия кинохроники). Автор сценария Р. Розенблит. Текст А. Тараскина. Оператор В. Каликьян.
«З а к о н п р и р о д ы» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Курляндский, А. Хайт. Режиссер Г. Данелия. Оператор В. Юсов. Художник И. Лукашевич. В роли отца Н. Парфенов.
Главный редактор С. Михалков. Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор журнала И. Любченко.

В ТРЕТЬЕМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ:

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ К XXIV СЪЕЗДУ КПСС

Л. Кулиджанов. Высота наших идеалов

Слово о партии:
М. Жаров, Л. Чурсина, Б. Кимягаров, Н. Левицкий, Р. Нахапетов, С. Туманов

Сергей Герасимов. Цели неизменны!

И. Вайсфельд. Единое, многонациональное...

РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Салют, Мария!», «Юноша Фридрих Энгельс», «Посвящение», «Переступи порог»

РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Р. Кармен. Рядом с солдатом

В. Шкловский. Книга про Эйзенштейна (продолжение)

ЗА РУБЕЖОМ

Даль Орлов. Лейпциг: люди, фильмы, голуби

Филип Боноски. Братья Рокфеллеры пропагандируют «революцию»

СЦЕНАРИЙ

Б. Медовой, В. Смирнов при участии *И. Туманян.* Присвоить звание Героя...

В ближайших номерах журнал начинает публиковать дневники режиссера *Григория Козинцева*

ИСКУССТВО
КИНО

Индекс
70402